

Gelencsér Gábor

A cseh és a szlovák új hullám (1963–1969)

Tartalom

Előzmények

Az új hullám kialakulása és stílusirányzatai; az idősebb generációk

A Forman-iskola groteszk realizmusa

Modellalkotó filmek

Schorm filozófiája, Menzel lírája

A szlovák új hullám

Betiltott filmek

Az új hullám után

Irodalom

Előzmények

A cseh film hét bő esztendeje, a cseh csodaként is emlegetett új hullám időszaka – Antonín Liehm szerint 1963 és 1968 között Csehszlovákiában voltak a világon a legjobbak a filmkészítés feltételei (Liehm 1974, 310.) – egybeesik az európai modern film fénykorával, valamint a Csehszlovákiában zajló politikai reformfolyamatokkal. A formai megújulás igénye és a társadalmi progresszió támogatása valamennyi modernista törekvésben megfigyelhető, de a legerőteljesebb összefonódást ezen a téren kétségtelenül a Szovjetunió és a közép-kelet-európai országok filmművészetében, s azon belül is a cseh új hullám történetében találjuk. A mozgalom kezdete a reformfolyamatok indulásához kötődik, a végpontját pedig a Varsói Szerződés tagállamainak katonai intervenciója jelöli ki 1968. augusztus 21-én. A „prágai tavasszal” együtt az új hullám sorsa is megpecsétlődik. Noha az „emberarcú szocializmust” meghirdető Alexander Dubček nem azonnali, csak fokozatos félreállítása, valamint a filmgyártás hosszabb átfutási ideje miatt még 1969-ben is készülnek új hullámos filmek (1970. május 6-án írják alá a csehszlovák–szovjet szövetségi szerződést, amely végérvényesen lezárja a reformkísérleteket), ezeket azonban – több korábbi alkotással együtt – betiltják, vagy még a forgatási szakaszban leállítják.

Az első új hullámos filmek gyártásának éve, vagyis 1962 az európai modernizmus szempontjából is kulcsfontosságú esztendő (vö. Kovács, 344–350.), amelyhez a cseh új hullám elsősorban a Forman névvel fémjelzett groteszk realista stílussal kapcsolódik. A közép-kelet-európai élményvilágot – Wajda történelmi filmjeivel és Jancsó paraboláival párhuzamosan – a groteszk stílus emeli túl a helyi érdekű provincializmuson, s kapcsolja a cseh filmművészetet az európai modernizmus nemzetközi vérkeringésébe. Mindez azonban nem következhetett volna be az egységes nemzedéki fellépésből fakadó, stílári sokszínűséget létrehozó „hullám” nélkül. Az alábbi rövid áttekintés elsősorban ennek az „új hullámnak” a stílusát igyekszik leírni a legfontosabb alkotók és művek áttekintésével.

Mielőtt azonban erre rátérnénk, érdemes vázlatosan felidézni a cseh új hullám nemzetközi és nemzeti előzményeit, továbbra is egymás mellé helyezve a művészi és a társadalmi szempontokat.

A cseh új hullám a hatvanas évek elején egy viszonylag rövid, művészi és társadalmi szempontból egyaránt válságos korszakkal szemben határozza meg önmagát, amelynek lényegét a legegyszerűbben talán Miloš Forman fogalmazza meg egy rövid írásának címében az 1965-ös pesarói filmfesztiválon: *Közelebb az emberi dolgokhoz (Filmkultúra, 1966/5. 56–57.)*. E programként is értelmezhető kijelentésből az új hullám társadalmi és művészi feladata egyaránt kiolvasható: a sematizmus hamis alkotásai után a hétköznapi igazságát bemutatni a „szocialista” realizmust követően egy másfajta, „valódi” vagy új realizmus segítségével. A cseh új hullám, pontosabban a formani groteszk realizmus stílári előképei között mindenekelőtt a társadalmilag elkötelezett olasz neorealizmus (különösen annak poszt-neorealista, Ermanno Olmi névvel fémjelzett változata) és az angol free cinema, továbbá a cinéma direct látásmódja és módszere ismerhető fel. A saját, folytatható nemzeti kulturális hagyományokhoz viszont már távolabbra kellett visszahátrálniuk az alkotóknak, egészen a két világháború közötti időszakhoz.

A cseh filmművészet születése; a némafilm és a korai hangosfilm időszaka

A Csehszlovák Köztársaság 1918-as kikiáltása és a szlovákok 1938-as kiválása közötti

időszakot – követendő mintát nyújtva a hatvanas évek sajátos cseh modelljének kialakításához – a baloldali és demokratikus gondolkodásmód együttes jelenléte uralja. Ez a társadalmi–politikai légkör kitűnő feltételt biztosít a progresszív–avantgárd művészi törekvéseknek, amelynek eredményeként Prága a harmincas években – akárcsak a hatvanas években – a térség kulturális központjává válik. A művészeti élet fontos szereplője lesz a film, amelyet az is bizonyít, hogy több jelentős író, költő vesz részt közvetlenül is a filmkészítésben, így például az irodalmi avantgárd két kiváló alakja, Vítězslav Nezval (1900–1958) forgatókönyveket ír, majd 1945–1951 között a filmesztálya vezetője lesz, Vladislav Vančura (1891–1942) pedig filmeket rendez. A harmincas évek irodalmi hagyományának filmes továbbélését jelzik a Vančura írásai nyomán az új hullám időszakában készült fontos filmek (František Vláčil: *Markéta Lazarová*, 1965-66; Jiří Menzel: *Szeszélyes nyár*, 1967; Jaromil Jireš: *Valéria és a csodák hete*, 1969); de Menzel még a rendszerváltástól zajos 1989-es esztendőben is visszatér a szerzőhöz egy nosztalgikus történet kedvéért (*Vége a régi időknek*). A kezdeti elszórt próbálkozások után 1908-ban indul meg a rendszeres cseh filmgyártás. Az első világháború alatti visszaesést követően egészen a második világháborúig kiegyensúlyozott a fejlődés, amelyet legfeljebb a húszas évek elején az amerikai filmek tömeges importja, majd a hangos filmre történő átállás akaszt meg rövid időre. A történelmi filmek és az adaptációk mellett (a húszas években már több Švejk-film is készül) feltűnnek a sajátos művészi igénnyel születő alkotások. A húszas–harmincas évek filmrendezői közül a legismertebb alkotó, Gustav Machaty nemzetközi sikert ér el *Extázis* (1933) című, merész témájú és igényes képi világú filmjével. Ekkor indul a legtermékenyebb cseh rendező, Martin Frič pályafutása, aki mintegy 100 filmet jegyez, igaz, jó néhányat társrendezőként, így például a legismertebbeket Jan Werichkel és Jiří Voskoveccel közösen (*Hórukk!*, 1934). A korszak kiemelkedő alkotója még a Németországban is dolgozó Karel Anton, aki az első hangosfilmet forgatja (*Akasztfavirág Tonka*, 1930). Az 1945 utáni folytatás szempontjából különösen fontos, hogy jelentős és színvonalas antifasiszta filmek készülnek már a harmincas években is (Hugo Haas: *Fehér kór*, 1937, Karel Čapek drámája nyomán). S természetesen számos, a második világháborút követő években is alkotó rendező pályafutása indul 1945 előtt, ezzel is biztosítva a cseh filmművészet folytonosságát (pl. Jiří Weiss, Otakar Vavra). Ebben az időszakban alakul ki a filmművészet intézményi háttere: kritikai folyóiratok, filmklubok jönnek létre; az 1933-ban alapított Barrandov Stúdió pedig a korszak legfejlettebb filmgyára lesz, amelyet az is jelez, hogy a németek ide akarják telepíteni kelet-európai filmközpontjukat, s emiatt épen hagyják a Stúdió berendezéseit, megkönnyítve a cseh filmgyártás számára a háború utáni újrakezdést. 1935-ben megalakul a prágai Trükkfilm Stúdió, a később világhírűvé vált cseh rajz- és bábfilmgyártás műhelye.

A II. világháború után: újrakezdés, sematizmus, olvadás

Az intézményi bővítés 1945 után is folytatódik: 1947-ben megalakul a művészeti főiskola filmtanszakja, az új hullámos generációt is útjára bocsátó FAMU, létrejön a prágai filmintézet és archívum; a prágai Barrandov mellett elkezd működését Pozsonyban a Koliba Stúdió. Az emigrációból hazatérő alkotók segítségével a háborút követően is szinte folyamatos lesz a filmgyártás. Az 1945 utáni évek jellegzetes műfaja – igazi cseh specialitásként – a gyakran háborús tematikájú vígjáték (Josef Mach: *Senki nem tud semmit*, 1947). Ennek a könnyedségnek azonban véget vet a filmgyártás 1948-as államosítása, illetve az ezzel párhuzamos ideológiai kontroll, amelynek szorításából az alkotók történelmi témák

segítségével igyekeznek kibújni. A sematizmus időszaka (1948–1953), csakúgy, mint a második világháború alatti német befolyás, nem hagy mély nyomot a cseh film történetén, ráadásul ebben az időszakban is születnek – mindenekelőtt a háború előtt indult generációnak köszönhetően – a sematizmust elutasító, mélyen elkötelezett filmek (Jiří Weiss: *Ellopott határ*, 1947; Otakar Vavra: *Néma barikád*, 1949). Majd hamarosan, már az ötvenes évek végétől megjelennek a munkásmozgalmi és termelési tematikától független, lírai hangulatú filmek, illetve az őszinte, társadalomkritikus alkotások. Az elsősorban a háború utáni generáció tagjai által forgatott filmek az új hullám közvetlen előképei lesznek (Ladislav Helge: *Apák iskolája*, 1957; Vojtěch Jasný: *Vágy*, 1958; Karel Kachyňa: *Szenvedés*, 1961; František Vláčil: *Fehér galamb*, 1960; Štefan Uher: *A Nap a hálóban*, 1962; Ján Kadár–Elmar Klos: *A halál neve Engelchen*, 1962). Az itt felsorolt rendezők életművének legaktívabb és legfontosabb periódusa az új hullám időszakára esik, csak hogy a pályakezdő, „új hullámos” fiatalok filmjeinél kétségkívül klasszikusabb stílusú alkotásaik némiképp igazságtalanul háttérbe szorulnak.

A cseh új hullámba torkolló fejlődés azonban mégsem megy töretlenül, hiszen a kultúrpolitika többször is akadályozni próbálja a friss szemléletű művek létrejöttét, illetve bemutatását. A cseh film erejét bizonyítja, hogy a mostoha körülmények ellenére már az ötvenes-hatvanas évek fordulójától nemcsak értékes, hanem stiláris szempontból is fordulatot jelző műveket hoz létre, az 1958–1963 közötti periódusban még jórészt a kultúrpolitika ellenében.

A hivatalos ideológia megengedő és megszorító magatartásának pulzálását különböző történelmi és kulturális események jelzik. Sztálin halálának (1953), majd a Szovjet Kommunista Párt XX. kongresszusának (1956) valamennyi kelet-európai országban érezhető hatására Csehszlovákiában is megindul a desztalinizáció folyamata, a párt azonban a környező országoknál is nehezebben szembesül hibáival. 1959-ben egy beszercebéányai konferencián a hatalom még öt film betiltásával igyekszik megfékezni a „revizionistákat”, lehetetlenné téve ezzel a szocialista realizmust bíráló törekvések folytatását. A vád az ötvenes évek szellemét és frazeológiáját idézi: burzsoá művészet, magánéleti tematika, pesszimista világlátás, formalizmus. (Hames 1985, 45.) A sztálinizmus bűneit csak a Csehszlovák Kommunista Párt 1962-ben megtartott XII. kongresszusán ítélik el hivatalosan, amit aztán a művészet terén is követ egy igen fontos, jelképes értékű – és igen abszurd – határozat: 1963-ban egy újabb konferencián, ezúttal Liblicében, rehabilitálják Franz Kafkát, azaz a német nyelvű író művei immár szülővárosában, Prágában, cseh nyelven is olvashatók (ám műveinek cseh nyelvű összkiadása azonban csak 2007-re válik teljessé).

Az új hullám születésének közvetlen előfeltételei

1962–63-tól tehát a korábbinál jóval szabadabb, ám korántsem demokratikus, inkább – az Antonín Novotný vezette pártapparátus megosztottságából fakadó – kiszámíthatatlan politikai légkörben dolgozhatnak az alkotók. A művészet – ahogy erre szintén Forman utalt egy interjúban – természetes felvevő piaca, „gyűjtőpártja” lett a másképp gondolkodó, újat akaró, lázadó fiataloknak. „Az olyan fajta társadalomban – mondta –, amely Csehszlovákiában kifejlődött, egy tehetséges és ambiciózus fiatalember hamar rájött arra, hogy egyedül a kultúra terén fejtheti ki tehetségét és valósíthatja meg vágyait.” (Liehm 1975, 23.) Az interjút készítő, 1968 után szintén emigrációba kényszerült Antonín Liehm még a következő, az új hullám, sőt a térség és a korszak filmművészetének általános megértése szempontjából fontos gondolattal egészíti ki Forman megjegyzését: „Egy nyitott társadalomban elméletileg egy ember leélheti

úgy az életét, hogy soha nem kerül közvetlen kapcsolatba a politikával – vagy nem kell bevallania, legalábbis élete bizonyos szakaszaiban. (...) Ez abszolút lehetetlen Kelet-Európában. Lehetetlen minden zárt társadalomban, ahol az ember életének még legjelentéktelenebb mozzanata is tele van politikai utalásokkal, és ennek megfelelően ítélik meg. Így bármit csinál is egy rendező, még ha a legmagánjellegűbb történetekre korlátozza is magát, politikai problémái lesznek, ha őszinte, és az igazat próbálja elmondani.” (Liehm 1975, 165–166.)

A politikai nyitásnak köszönhetően bekerülnek az országba a modern kortárs művészet legújabb alkotásai, s ez szintén közrejátszik abban, hogy a két világháború közötti időszakra emlékeztető pezsgés indul el Prágában a zene, a képzőművészet, az irodalom, a színház – és nem utolsósorban a filmművészet terén. Minket most elsősorban a film érdekel, de meg kell jegyezni, hogy a hatvanas évek cseh művészeti megújulásának egyik legfőbb sajátossága a különféle tevékenységek társítása. Az új színházi törekvések egyik központjában, a inoherni Clubban Jiří Menzel és Evald Schorm rendszeresen rendez, még hozzá nemcsak akkor, amikor nem jutnak filmkészítési lehetőséghez. A FAMU-n rendezők mellett írók is tanítanak, így például Milan Kundera. De a „gesamtkunst” kísérlet önálló intézménnyel is rendelkezik, az Alfred Radok vezetése alatt működő film–zene–tánc–színházzal, a Laterna Magikával, ahonnan többek között Miloš Forman pályafutása is indul.

Miközben tehát a cseh új hullám valóban váratlanul robban be a világ filmművészetébe, sem a nemzetközi, sem a nemzeti kulturális és filmtörténeti folyamatok szempontjából egyáltalán nem előzmény nélküli vagy elszigetelt jelenség.

Az új hullám kialakulása és stílusirányzatai; az idősebb generációk

A cseh új hullám nem vált filmművészeti iskolává, nincs művészi manifesztuma, nem rendelkezik semmiféle programmal. A cseh új film – valójában ez volna a helyesebb megnevezés a széles körben elterjedt „hullámmal” szemben – jóval inkább mozgalom, amelyben az alkotókat elsősorban személyes, baráti, generációs szálak fűzik egymáshoz, s nem valamiféle művészi platform. Az egyetlen közös cél a sematizmus hamis valóságképének elutasítása és a társadalmi igazság kifejezése. Ennek érdekében az alkotók

1. növelik a közvetlenséget a valóság vizsgálatában
2. fokozzák a személyességet a kifejezésben.

Az új hullámnak ez a fajta „dualizmusa” (Boček) igen laza, rugalmas feltételrendszert jelent az alkotók számára, amely sokszínű poétikát hoz létre. A filmeket legfeljebb aszerint csoportosíthatjuk, hogy az objektív vagy a szubjektív látásmód érvényesül-e bennük erőteljesebben, avagy éppen e két megközelítési mód szintézisére törekszenek. A csoportosítás egyúttal az új hullám történeti leírására is lehetőséget ad. Ily módon három, időrendben egymást követő stílusirányzatot különíthetünk el egymástól:

1. realista filmek
2. modellalkotó filmek
3. a két stílusirányzatot egységesítő filmek.

A stílusirányzatokat összefüggésbe szokás hozni egy-egy íróval is, ez a kapcsolat azonban szigorúan *metaforikus*, a jobb megértést, a csoportok karakterének plasztikus megrajzolását segíti; közvetlen kapcsolat az írók és a filmek között csupán az egyik esetben jön létre. Az új hullám egyes irányzatait reprezentáló három író tehát:

1. realista filmek: Jaroslav Hašek
2. modellalkotó filmek: Franz Kafka
3. a két stílusirányzatot egységesítő filmek: Bohumil Hrabal.

Hašek neve a hétköznapi kisemberek világát bemutató groteszk látásmód miatt jöhet szóba, s noha a *Švejk*ből számos adaptáció készül, az író elsősorban nem műveivel, hanem látásmódjával van jelen az irányzatban. Meglepő módon Kafkát egyáltalán nem adaptálják ebben az időszakban, annál több a karkai ihletésű mű, mindenekelőtt Pavel Juráček és Jan Schmidt *Jozef Kilián* (1963) című kisjátékfilmje, továbbá Jan Němec három játékfilmje. Egyedül Hrabalról mondatjuk el, hogy kortárs íróként műveivel közvetlenül is jelen van az új hullám filmjeiben, méghozzá Jiří Menzel adaptációinak köszönhetően (*Szigorúan ellenőrzött vonatok*, 1966; *Pacsirták cérnaszálon*, 1969), de több mint jelképes, hogy az új hullám „kollektív ars poeticájának” tekinthető *Gyöngyök a mélyben* (1965) című szkeccsfilm epizódjai szintén egy-egy Hrabal-elbeszélés alapján születnek. Ha mindenáron manifesztumot keresünk az új hullámhoz, akkor azt ebben az eredetileg hét rendező közreműködésével készült összeállításban találhatjuk meg (a végleges változatba öt film került: Menzel, Nmec, Schorm, Chytilová és Jire alkotása).

A három irányzat időben is egymásra épül. A Forman nevéhez köthető groteszk realizmussal indul az új hullám, majd mintegy ellenpólusként megjelennek az abszurdra hajló, elvont modellek, s végül a két látásmódot egységesítő filmek. A három irányzat egymásra épülését különösen jól reprezentálja, ha a folyamat egyetlen életműben követhető nyomon. Ilyen stílus- és szemléletváltást látunk Milo Forman (*Fekete Péter*, *Egy szösz szerelme* vs. *Tűz van babám*), Vera Chytilová (*Éva és Vera* vs. *Százszorszépek*) és Evald Schorm (*Mindennapi bátorság*, *A tékozló fiú hazatérése* vs. *A pap vége*, *Hetedik nap*, *nyolcadik éjszaka*) esetében.

A cseh új hullám három stílusirányzatát az alábbi séma szemlélteti:

realizmus	modell
(korai Forman, Chytilová, Schorm; Passer, Papouek)	(Juraek, Nmec; <i>Szálloda idegeneknek</i> ; <i>Százszorszépek</i>)

szintézisük

(Menzel; *A pap vége*, *Hetedik nap*, *nyolcadik éjszaka*; *Tűz van, babám!*)

Mindez természetesen csak a hangsúlyváltásokat jelzi, hiszen az új hullám jellegzetessége a valóságvizsgálat személyessé tételében, vagyis az objektív-leíró látásmód kevésbé hangsúlyos, illetve nagyon is erőteljes stilizálásában rejlik. E „dualizmusban” áll az első új hullámos cseh film, Jaromil Jireš *Sikoly* című filmjének újdonsága. Az egyik cselekményszálon egy tévészerelő hétköznapijait látjuk, gyakran cinéma direct módszerrel rögzítve, amely alkalmat ad arra, hogy a rendező a városi hétköznapiak új, addig ismeretlen arcát mutassa be a vásznon. Ez a nap azonban egyúttal különleges várakozással telik hősünk számára, hiszen felesége a szülőszobán vajúdik. A másik cselekményszálon a nagy pillanatra váró asszony visszaemlékezéseit látjuk szerelmük kezdetére, közös életük eddigi időszakára. A mindennapok apró, jelentéktelennek tűnő eseményei így minduntalan a születő új élet által felvetett nagy kérdésekkel szembesülnek, programszerűen megelőlegezve a groteszk kisrealizmus és az elvont modellalkotás szintetizálásának igényét.

Három nemzedék

Az új hullám születését, mint általában a művészetek történetében, a fiatal nemzedék egységes színre lépése is elősegíti. A változtatni akarás szándéka és az élénk, várakozással teli szellemi légkör mellett a közös képzés ad lendületet a robbanásszerű induláshoz. A *Sikoly* mellett több filmet is kikiáltottak már az új hullám első alkotásának. Nos, az elsők között is az első Vera Chytilová 1961-es diplomafilmje, a *Mennyezet*. A FAMU-n – némiképp a budapesti főiskolához hasonlóan – művésztanárok oktatnak, jók a technikai feltételek, szabad szellem uralkodik az intézményben, a hallgatók megismerhetik a kortárs filmművészeti irányzatokat. Vagyis nem pusztán egy szakmát, hanem egy művészi látásmódot sajátíthatnak el, s ennek megfelelően az itt végzett rendezők másfajta igénnyel, a művészi önmegvalósítás, illetve a társadalmi igazság feltárásának szándékával kezdik pályájukat. Az új hullám létrejöttéhez ez a megváltozott, szerzői filmes hozzáállás is szorosan hozzátartozik, amely tehát a legfiatalabb nemzedékhez köthető.

A szemléletváltás azonban nem hagyta érintetlenül az idősebb generációkat sem. Úgy is mondhatnánk: az új hullám fiatalos lendülete az idősebb alkotókat is magával ragadja, s számosan közülük a hatvanas években készítik el legjobb filmjeiket. Az új hullámot azonban az évtized elején debütáló nemzedékkel azonosítjuk, ezért rájuk általában kevesebb figyelem jut. Így van ez ebben a vázlatos áttekintésben is, ezért mielőtt sorra vennénk az új hullám irányzatait, alkotóit és filmjeit, vessünk egy pillantást az idősebb nemzedékekre, annál is inkább, mivel e nemzedék tagjai közül jó néhányan a mozgalom szellemi és stílári előfutárai voltak.

A hatvanas évek elején induló, új hullámos, fiatalok mellett két generáció van markánsan jelen: a pályájukat a második világháború előtt kezdő, az ötvenes években már aktív idősebb

nemzedék és az ötvenes évek második felében, tehát a sematizmus korszaka után, de még korántsem ideális szellemi közegben induló középgeneráció. A legjelentősebb alkotók nevével a bevezetőben már találkozunk, ezért az alábbiakban csak az új hullám korszakához kapcsolódó tevékenységükre térek ki.

Jiří Weiss, Jiří Krejčí és Otakar Vávra háború előtt indult pályafutása az ötvenes években megtörik, egyedül Vávra talál szellemi menedéket a FAMU-n, s lesz az új hullám rendezőinek egyik mestere. A '68-at követő időszakra jellemző, hogy miközben egyetlen cseh rendezőként hűségnyilatkozatot tesz az új rezsimnek, egyik tanítványa, Vlastimil Venčura *Hívatlan vendég* című vizsgafilmje miatt félévvel később mégis eltávolítják a főiskoláról (a filmet pedig természetesen betiltják, tökéletesen ellehetetlenítve ezzel a fiatal pályakezdő rendező helyzetét). Az idősebb nemzedék és az ötvenes években indulók között helyezkedik el a Ján Kadár–Elmar Klos alkotópáros. Az ötvenes években *Három kívánság* (1958) című politikai szatírájukat betiltják, s ezt követően öt éven át nem forgathatnak újabb filmet. A hatvanas évek szabadabb szellemi légkörében aztán folytathatják politikailag elkötelezett, történelmi múltfeltáró művészetüket (*A halál neve Engelchen*, 1963; *Vádlott*, 1964), amelynek csúcspontja az Oscar-díjjal is jutalmazott *Üzlet a korzón* (1965).

A középnemzedék tagjai számára a meghatározó élmény az ötvenes évekbeli pályakezdésből következően a sematizmussal való küzdelem. Zbyněk Brynych azzal hívja fel magára a figyelmet, hogy első játékfilmje, a *Žižkovy-i románc* (1958) őszinte hangvételű munkásfilm, tehát a kötelező témát belülről, művészi igényességgel igyekszik meghaladni. A jelentős életművel rendelkező alkotó legismertebb filmjeit az új hullám korszakában készíti (*Transzport a Paradicsomból*, 1963; *Az ötödik lovas a félelem*, 1964), amelyekben a második világháborús zsidóüldözés történetét, a félelem, az üldöztetés lelkiállapotát tagítja egyetemes érvényű látomássá, s ezzel a modellalkotó filmek egyik ihletője lesz. Baloldali elkötelezettségű, ugyanakkor kritikus és mélyen személyes hangú filmek jellemzik Ladislav Helge pályafutását, aminek következtében döntő hatással volt az új hullám politikai nézetrendszerére, ha esetében formai hatásról nem beszélhetünk is. Két, klasszikus hangvételű társadalmi láttelepe mintegy keretezi az új hullámot: az *Apák iskolája* (1957) a sematizmus korát zárja le, míg a *Szégyen* (1967), amely egy vidéki párttitkár önvizsgálatának drámai folyamatát mondja el, a prágai tavaszhoz vezető politikai út kulcsfilmje lehetett volna, bemutatása idején azonban konvencionális formanyelve miatt szinte teljesen észrevétlen maradt. (Liehm 1974, 93.)

A középgeneráció mint az új hullám előfutára

Szorosabb szálakkal kötődnek az új hullámhoz a történelmi és a politikai témákat mellőző, elsősorban a formai útkeresést előtérbe állító alkotók. A hamis társadalomábrázolás kényszere elől ezek a művek a költészetbe menekülnek, s lírai hangvételű, erőteljesen stilizált képi világot hoznak létre, amelyet aztán a kultúrpolitika legtöbbször üres formalizmusnak bélyegez. A legélesebb támadást a hagyományos formák ellen František Vlail első játékfilmje, *A fehér galamb* (1960) hajtja végre. A költői film egy kislányról és az álmairól szól. Gyakorlatilag nincs története (a filmben mindössze 24 mondat hangzik el), a szabadság, szeretet, társ utáni vágyakozás allegóriáját a képek kompozíciója és montázsa fogalmazza meg. Vlail későbbi történelmi filmjei is erőteljes látomásos jellegükkel, univerzalisztikus igényükkel lépnek túl a kosztümös-kalandos műfaj határán (*Marketa Lazarová*, 1965-67; *Méhek völgye*, 1967; *Adelheid*, 1969).

Hasonlóan indul Vojtech Jasn pályafutása. Még a *Fehér galamb* előtt, 1958-ban forgatja le *Vágyak szárnyán* című költői ihletésű filmjét, amelyet szintén a formalizmus vádjával marasztal el a kritika. A négy különböző korú emberről szóló, születéstől halálig ívelő szimbolikus történet humanizmusa és formai szabadsága mégis az új hullám egyik erjesztője lesz, csakúgy, mint a rendező számára nemzetközi elismerést hozó *Amikor jön a macska* (1963). Az első cseh társadalmi szatírának tekinthető film abszurd és groteszk határán mozgó modern filozófiai tündérmese, a képek elszínezéséből fakadó radikális formai játékossága pedig már Chytilová *Százszépekjét* előlegezi. 1968-ban forgatott, két évtized „moravai krónikáját” keserű lírával elmesélő vallomásos tablóját, *Az én jó földijeim* című filmjét, a rendező emigrációja után „örökre” betiltották.

Vojtech Jasnval együtt indul Karel Kachya pályafutása: mindketten már a FAMU-n végeznek, első dokumentumfilmjeiket közösen készítik. Kachya helyzete írja le talán a legpontosabban az idősebb nemzedék új hullámhoz való ellentmondásos viszonyát. Stílusa hat a cseh új filmre, ugyanakkor nem csatlakozik a mozgalomhoz, de nem is fordul szembe vele; mindvégig a maga útját járja, mintegy párhuzamosan az új hullámmal. Különös helyzetét jelzi állandó forgatókönyvírójának, Jan Procházkanak, ha lehet, még különösebb politikai státusa. Procházka ebben az időben közeli barátja Antonín Novotnýnak, amiből tehát az következne, hogy a hivatalos kultúrpolitika elvárásainak megfelelő filmeket ír. Ezzel szemben, talán éppen bizalmi helyzetének köszönhetően, élesen társadalomkritikus és mélyen humanista filmek létrejötté körül bábáskodik. Kachyával való együttműködésük legsikeresebb darabjai, az *Éljen a köztársaság!* (1965) és a *Szekérrel Bécsbe* (1966), kimozdítják a háborús tematikát megszokott sémájukból, s a kisember szemszögéből ábrázolják a harcok borzalmait, az előbbi vidéki életkép, az utóbbi feszült lélektani dráma közegében. '68-hoz közeledve a rendező és forgatókönyvírója még élesebb politikai témákhoz nyúl: a *Különös úr* (1968) az ötvenes évek koncepciós perének ártatlan áldozatáról szól, *A fül* (1969) pedig egészen kivételes módon a hatalom legfelsőbb köreibe vezet, s az egyén félelmét vizsgálja attól a rendszertől, amelynek ő maga is tevékeny részese. Az új politikai vezetés azonban ekkor már nem olyan elnéző velük szemben, s mindkét filmet betiltják. Kachya azonban, szemben Jasnval, nem távozik az országból, igaz jó ideig csak gyermek- és ifjúsági filmeket forgathat.

A cseh és szlovák film viszonya

S végül említést kell tennünk egy szlovák rendezőről, Štefan Uherről is, akinek második játékfilmje, a *Nap a hálóban* (1962) szintén az új hullám közvetlen előképének tekinthető. A *Vágyak szárnyán* és a *Fehér galamb* hangulatát idéző film egy fiatalember nyári élményein keresztül vall saját koráról, a múlt hagyományairól, a szerelemről, a hivatásról. A film igazi újdonsága a személyességet kifejező mozaikos, asszociatív szerkezet, a gazdagon szőtt metaforarendszer, a reflexivitás – csupa olyasmi tehát, ami szakítást jelent a régi formákkal, illetve közeledést jelez az európai modernizmushoz. Uher személye e film hatásán túl felveti a cseh és a szlovák film eddig nem érintett viszonyát is. Noha Csehország és Szlovákia 1992-ig egy államközösséget alkot, filmművészetük – ahogy nyelvük és kultúrájuk is – különböző. A cseh és a szlovák filmgyártás ráadásul intézményi szinten is elválik egymástól: a cseh filmek a prágai Barrandov, míg a szlovákok a pozsonyi Koliba Stúdióban forgognak. Az alkotók között mégis szoros az együttműködés: a szlovák rendezők, így Uher is, a FAMU-n végzik tanulmányaikat, sokat dolgoznak Prágában, sőt, van olyan szlovák rendező, így pl. Juraj Herz, akinek gyakorlatilag egész életműve, köztük legfontosabb filmje, *A hullaégető* (1969) a

Barrandov Stúdióhoz kötődik. A két nemzeti filmgyártás közötti szövetséget éppen Uher filmje jelképezi, méghozzá az új hullám születésének pillanatában. A *Nap a hálóbant* ugyanis a szokásos vádakkal be akarják tiltani, amitől hangos kiállításukkal a cseh kritikusok és kollégák mentik meg a rendezőt. (Liehm 1974, 193.) Mindennek ellenére helyesebb a két nemzeti filmgyártást külön kezelni, és cseh, illetve szlovák új hullámról beszélni, hiszen a két filmművészet eltérő forrásokból táplálkozik, így eltérő a stílusuk és a szemléletmódjuk is. (A cseh új hullámra fókuszáló áttekintésünkben ezért külön fejezet foglalkozik a szlovák rendezőkkel.) A pozsonyi filmgyártást ugyanakkor a prágaihoz képest – Uher úttörő munkája ellenére – némi megkésettség is jellemzi, ennek tragikus következményeként a hatvanas évek végén születő szlovák új hullámos filmek legkiválóbb darabjait gyakorlatilag kivétel nélkül betiltják.

A Forman-iskola groteszk realizmusa

A lírai formákkal való kísérletezés ellenére a cseh film megújítása a realista stílus keretén belül indul el. Az alkotók többsége a nehezebb utat választja: nem rúgja fel a szocialista realizmus szabályait, sőt komolyan veszi őket; nem utasítja el a társadalmelemzést, hanem elmélyíti. Az új hullám első éveiben több rendező ún. „kritikai realista” filmeket forgat, ami azt jelenti, hogy a realizmus hagyományos eszközeivel elmesélt történeteikben jórészt a sematizmusból ismert szereplőket és élethelyzeteket ábrázolnak, csak hogy társadalmi és lélektani szempontból egyaránt hitelesen, árnyaltan, s legfőképpen a konfliktusok személyes, morális vonását hangsúlyozva a politikaival szemben. Effajta elköteleződés jellemzi Evald Schorm első két játékfilmjét (*Mindennapi bátorság*, 1964; *A tékozló fiú hazatérése*, 1966) és Jaromil Jireš első filmjét (*Sikoly*), noha később mindketten különféle stilizációjú, de a realizmustól egyaránt eltávolodó, absztraktabb formavilágú filmeket forgatnak. Ezen az úton indul el Vera Chytilová is, de a cinéma verité módszere révén nála már két rövid- és első egészestés filmjében is jelentkezik a realista ábrázolásmód formai megújításának igénye (*Mennyezet*, 1961; *Egy zsák bolha*, 1962; *Éva és Vera*, 1963), s az életmű később szintén radikális stílusváltással folytatódik (*Százszorszépek*, 1966). A Forman-iskola tagjai kitartanak a realizmus mellett – ám bár éppen Forman utolsó cseh filmje, a *Tűz van, babám!* (1967) a társadalmi szatíra mellett morális parabolaként is értelmezhető –, csak hogy az ő filmjeikben már alapvetően másfajta realizmusról van szó: nem pusztán a sematikus elemektől fosztják meg az ötvenes évek szocialista realizmusát, hanem alapvetően más nyelvi-stiláris alapokra helyezik a realista hagyományt. A cinéma direct módszer és a pontosan kidolgozott, zenei felépítésű forgatókönyvek (Dániel, 30–33.) elegyéből szőtt tragikomikus felhangú groteszk realizmus az új hullám védjegye lesz, amelyet legtöbbször az önálló stílus kategóriává nemesedő „csehes” jelzővel szoktunk illetni.

A Forman-iskola (vö. Hames 1985, IV. fejezet) a rendező mellett két, önálló filmeket is alkotó forgatókönyvíró-társát, Jaroslav Papoušeket és Ivan Passert foglalja magába. Igen szűk és zárt csoportot jelöl tehát a kifejezés, inkább alkotóközösséget, semmint valódi iskolát; az azonban kétségtelen, hogy az egyes filmeknél túl az általuk képviselt stílus és módszer válik nemzetközileg a legismertebbé, s a cseh új hullám elsősorban e sajátos árnyalatú groteszk látásmód révén kapcsolódik a hatvanas évek európai modernizmusához.

Miloš Forman: Verseny (1963), Ha nem volna zene (1963)

A Forman-iskola – beleértve Miroslav Ondříček operatőrt – már az első rövidfilmben összeáll, aminek következtében a szinte azonnal felmutatja a formani stílus legfontosabb jegyeit. Egy prágai beatzenekar énekest keres. A stáb a meghallgatásokon forgat, ahol mindenféle kommentár nélkül, csupán a látható – és főleg a hallható – produkciók segítségével pontos és árnyalt kép alakul ki egy nemzedék vágyairól és lehetőségeiről (később Magyarországon is készül két hasonló rövid-dokumentumfilm, Gazdag Gyula *A válogatás* és Jeles András *Meghallgatás* című munkája). A kép egyszerre megejtő és bántó, megrendítő és szánalmas – s ez a látszólag egymásnak ellentmondó nézői reakció lesz a későbbi Forman-filmek sajátja is. Eldönthetetlen, hogy a tehetség hiányzik ezekből az igyekvő fiatalokból, vagy a szűkös élethelyzetekből való kitörés igyekezete torzítja el próbálkozásukat. S hasonlóan kettős Forman nézőpontja is: egyrészt tárgyilagos, már-már kíméletlen megfigyelő, másrészt együttérző, megértő társ. A szereplőválasztásnak, a különös élethelyzetnek, az alig

érzékkelhető képi stilizálásnak köszönhetően a film a groteszk túlzás irányába mozdul el – de nem annyira, hogy ne volnának felismerhetőek a korszak hétköznapi, mindenki számára ismerős figurái és szituációi. Forman groteszk látásmódja nem pusztán új tartalommal tölti fel az elavult témákat, nem csupán megtisztítja a realizmust a korábban rákövült hamisságtól, hanem formailag is megújítja. Ennek legfőbb eszköze a cinéma direct hatású fényképezés, amely tehát meglesett vagy meglesettnek tűnő, korábban nem látott hitelességű pillanatokat épít a történetbe; a valóságos élethelyzeteken alapuló, ugyanakkor a dramaturgia klasszikus szabályai szerint szerkesztett forgatókönyv; a színészválasztás, amelyben legtöbbször amatőrök és profik – avagy amatőrökből lett profik – játékából születnek különleges alakítások; s végül a humor, amely közvetlenné teszi a filmekben megfogalmazott társadalmi igazságot és életbölcsséget. Forman és munkatársai a játékfilmbe dokumentarista megoldásokat építő módszerükkel nemcsak a realizmus megcsúfolt fogalmát hitelesítik, hanem tágabb értelemben a fikciós narratíva kiüresedett sémáit is. Az ily módon megfogalmazott társadalom- és emberképen túl ez teszi filmjeiket nyelvi-stiláris szempontból is különlegessé.

De térjünk vissza a filmekhez, annál is inkább, mert Forman művészete ellenáll az általánosításnak, módszere egyéni és utánozhatatlan. A moziforgalmazás érdekében alkalma nyílik a *Verseny* mellé még egy rövidfilmet leforgatni, így születik meg a *Ha nem volna zene*, amely végül az egészestés változatban a korábbi film elé kerül. Amíg a *Verseny* elsősorban Forman „dokumentarista” módszerét előlegezi, a *Ha nem volna zene* már jelzi a rendező kifinomult komponálási képességét, illetve a konstrukcióból kiolvasható „társadalmi mondanivalót”. A *Ha nem volna zene* dramaturgiai felépítése rendkívül egyszerű: a két városi zenekarból egyszerre küldenek el egy-egy fiatal muzsikust, akiket jobban érdekelnek a technikai sportok, mint a régi hagyományok ápolása. Ennek ellenére folytatni szeretnék a zenélést is, ezért másik rezesbandába jelentkeznék: az egyik kirúgott helyére lép a másik, és fordítva. S a zene szól tovább. A klasszikus gegre épülő dramaturgiát a két zenekar karmesterének és tagjainak karakteres bemutatása tölti meg élettel. Itt tűnik fel – még eredeti karnagyi hivatásában – több cseh film emblematisztikus szereplője, Fekete Péter „apja”, Jan Vostrčil, akiről végkép eldönthetetlen, amatőrnek vagy a későbbi filmekben már profi színésznek tekinthető-e. Forman módszerének egyik titka, hogy ezek a látszólag egymásnak ellentmondó fogalmak – amatőr vagy profi, fiktív vagy dokumentarista – értelmetlenné válnak filmjeiben.

Miloš Forman: Fekete Péter (1963), Egy szösz szerelme (1965)

A két rövidfilm után szintén két egymásra rímelő nagyjátékfilm következik: a *Fekete Péter* (1963) a felnőtté válás, az *Egy szösz szerelme* (1965) az érzelmi élet kezdetének nehézségéről szól, az előbbi férfi, az utóbbi női nézőpontból. Forman mindkét műve kiforrott formájában mutatja be a rövidfilmekben kidolgozott módszert: a dokumentarista pontosságú élethelyzetek kitérítését a társadalmi analízis és az egyéni lélekrajz irányába. A humorral átszőtt groteszk életképek alaphelyzetét a korszak egy-egy meghatározó szociológiai jelensége, illetve jellegzetes közege hívja elő. Mindkét film kisvárosi környezetben játszódik, ahol az évszázados tradíciók és a modernizációs törekvések elegyedéséből már egy eleve groteszk „színpad” és szereplőgárda áll az alkotók rendelkezésére. Ebbe ágyazódik a *Fekete Péter*-ben a nemzedéki ellentét patthelyzetének ábrázolása, az *Egy szösz szerelmében* pedig egy jóval triviálisabb, ám tragikomikus mélységű, a könnyűipari fejlesztésből fakadó konfliktus, hogy

tudniillik a kisvárosi cipőgyárban foglalkoztatott lányok-asszonyok partner nélkül kénytelenek eltölteni szabadidejüket.

Forman nem ítélkezik, még csak nem is elemez, csupán rendkívül érzékenyen és elevenen bemutat. A *Fekete Péter* generációs szembenállásában nehéz volna állást foglalnunk. A fiatalok mást akarnak, mint amit szüleik várnának tőlük, de hogy ez micsoda, hogy céljaikat képesek lesznek-e megvalósítani, s vajon ez rajtuk vagy a szűkös társadalmi mozgástéren múlik-e – megválaszolhatatlan kérdések. S őszinte szívvel nem tudnánk pálcát törni az apa jó szándékú, ám hiteltelen erkölcsi prédikációi felett sem, hiszen miféle öntörvényűséget és integritást várhatunk el egy olyan embertől, akinek eddigi életében legalább hat különféle rezsimnek kellett megfelelnie, miközben egyiket sem ő választotta. Egy biztos, a két generáció között nincs, nem lehet párbeszéd; mindegyiknek megvan a maga igazsága és a maga korlátja. Tökéletes patthelyzet, amelyet egyszerű, de hatásos módon fejez ki a film végén a kezét figyelmeztetően magasba emelő apa mondat közben kimerevített képe.

Az *Egy szösz...* szomorú komédiájához vezető út is jó szándékkal van kikövezve. A cipőgyári munkáslányok szórakoztatására az igyekvő kultúros egy egész hadosztályt szervez az unalmas kisvárosba, csak hogy fiatal honvédek helyett tartalékos katonák érkeznek. A klasszikus félreértésből fakadó gag azonnal megteremti a groteszk alaphelyzetet, amelynek megrendítő mélységet ad a főhős naiv menekülési kísérlete reménytelen helyzetéből. A film báljelenete, ahol három meglett korú bajtárs és két rivális női asztaltársaság küszködik a rájuk kényszerített, megalázó szereppel, a formani dramaturgiai építkezés és groteszk humor fokozhatatlan remeke.

Miloš Forman: Tűz van, babám! (1967)

Forman is érzékeli ezt, s a már anyanyelvi szinten beszélt alaphelyzetet más irányba próbálja tágítani. A *Tűz van, babám!*-ban a báli közeg önálló dramaturgiai szintérré alakul. A forgatag bemutatásának alapegységei, az elkapott pillanatok, a társaság összetétele, a groteszk alaphelyzetek a korábbi filmekből ismerősek, ebbe a szövetbe azonban Formanék újabb, immár egyértelműen áthallásos, a társadalmi szatírárt politikai parabolába fordító elemeket szőnek, anélkül, hogy a film absztrakttá válna, s bármit veszítene ellenállhatatlan mulatságosságából. Ezúttal azonban már nem csupán könnyezve nevetünk hőseinken, hanem időnként arcunkra fagy a mosoly.

A tombolanyeremények sorra eltűnnek az asztalról, s amikor a sötétség leple alatt arra nyílna alkalom, hogy a tolvajok következmények nélkül visszavigyék szerzeményeiket, akkor még annak a kevés maradéknak is lába kél. A korrupcióval fűszerezett szépségkirálynő-választás barbár komédiába fordul. A tűzoltóból szomszédságában leég egy ház, a károsult idős embert az ellopott holmik tombolaszelvényével vigasztalják. Nem kell nagyon megerőltetnünk magunkat, hogy mindebben egy társadalom totális erkölcsi és politikai csődjét lássuk. Nem csoda, hogy a filmtől – a szakmai becsületükben sértett tűzoltók mellett – a pártvezetés is „falra mászott” (Škvorecký 1971, 161–162), s a *Tűz van, babám!* 1973-ban egyike lett az „örökre betiltott” filmeknek. (Magyarországon már elkészült a film szinkronja, amikor leállították a forgalmazását.)

Addigra azonban Forman, élve fesztiválmeghívásoknak köszönhető nemzetközi kapcsolataival, már az Egyesült Államokban él, s leforgatja első amerikai filmjét, az *Elszakadást* (1971). Hű operatőrével együtt Oscar-díjakkal ékesített hollywoodi karrier előtt áll, amelyhez sokat merít a cseh groteszk kisrealizmusból, miközben tökéletesen

alkalmazkodik a műfaji elvárásokhoz. A számos emigráns cseh rendező közül egyértelműen Formannak sikerült a legjobban a váltás – oly annyira, hogy 1989 után, néhány külföldre távozott kollégájával ellentétben, nem tér vissza hazájába filmet forgatni.

Ivan Passer: Intim megvilágításban (1965)

Nem alakult ennyire sikeresen a szintén Amerikába emigrált Ivan Passer hollywoodi pályafutása. Talán azért nem, mert csupán egyetlen egészestés filmet forgat hazájában, s így sem elég hírnevet, sem elég tapasztalatot nem szerezhethet magának, noha az *Intim megvilágításban* (1965) igen figyelemreméltó dolgozat. Papoušek a forgatókönyvíró-társ, Miroslav Ondříček az operatőr, Jan Vostrčil az egyik főszereplő, kisvárosi-falusias környezetben vagyunk, előkerülnek a nemzedéki ellentétek – együtt van tehát a Forman-iskola és -tematika, Passer azonban mégsem válik Forman-epigonná. Másfajta, ám hasonlóan égető társadalmi konfliktust helyez filmje középpontjába, a beérkezett harmincasok különböző életlehetőségeinek közös csődjét. A sikeres fővárosi zenész meglátogatja egykori konzervatóriumi csoporttársát, a zenepedagógiába belesüppedt, kiégett, csalódott, ám anyagiakban és családtagokban bővelkedő vidéki értelmiségit. Épülő, de vélhetőleg soha be nem fejezett ház, Škoda – meg tyúkok – a garázsban, elhízott feleség, csintalan kölkök, bőbeszédű anyós, fölényes após: ez lett a nagy reményekből. A messziről jött idegennek mindez egzotikus nyugalmat jelent, amit talán szívesen felcserélne a zajos, tülekedő fővárosi élettel, ahol csinos barátnője bármelyik pillanatban elhagyhatja egy még sikeresebb művészért. A fojtott elégedetlenség a menetrendszerű éjszakai lerészegedéskor a felszínre tör, az eredménye azonban csupán egy tétova hajnali nekiindulás a világnak, majd a másnapi kínzó fejfájás. A befülledt életsorsokat Passer, Formannal ellentétben, finom lírával, szinte történetnélküli szituációkkal, lassú ritmusban meséli el. Az *Intim megvilágításban* azon ritka stílusbravúrok egyike, amikor a mozdulatlanságot valóban mozdulatlansággal ábrázolja az alkotó. Ezt fejezi ki a maga visszafogott módján a totálba nyíló híres zárókép a tojáslikörös poharat szájukhoz emelő kompániáról: talán még ma is ég felé fordított, nyitott szájjal várják a kissé sűrűre sikerült italt (vö. sültgalamb). A kép egyúttal azt is pontosan jelzi, hogy a hatvanas évek immár nem gazdasági vagy politikai kihívások elé állítja az állampolgárokat.

Jaroslav Papoušek: A legszebb kor (1968), Homolka-trilógia

Az egyre agresszívabbá és ellenszenvesebbé váló cseh kispolgári magatartással szembesít a harmadik Forman-iskolatárs, Jaroslav Papoušek 1968-ban induló rendezői életműve. Pontosabban a második játékfilmjével útjára bocsátott trilógia, hiszen első filmje, *A legszebb kor* (1968) még inkább afféle „így jöttem”-film, önéletrajzi elemekkel átszőtt, nosztalgikus-melankolikus nemzedéki vallomás. Olyan, mintha egy Forman-film kivágott jeleneteit, passzázsait látnánk: hiányzik belőle a társadalomkritikus él, a gegekre épülő dramaturgia, a humor, ehelyett ironikus képeket látunk „a legszebb kornak” nevezett életszakasról. Az ezt követő Homolka-trilógia (*Ecce Homo Homolka*, 1969; *Homolka az uborkafán*, 1970; *Homolka és az aktatáska*, 1972 – az utóbbi két cím magyar fordítása nem adja vissza az eredetiek szójátékát: *Hogo fogo Homolka*, illetve *Homolka a tobolka*) aztán jóval érdekesebb és bírálóból hangot üt meg. Új vonás Forman filmjeihez képest, hogy a társadalmi környezet helyett egyértelműen a kispolgári önzés kerül a szatíra célkeresztjébe. Talán ennek a hangsúlyváltásnak köszönhetően az *Ecce Homo Homolka* az utolsó film, amely még az 1968-

at követő átszervezés előtt készült, s be is mutatták. Sőt, a rendező szinte azonnal folytathatja is a prágai család hétköznapi viszonyosságainak történetét. Igen tanulságos azonban nyomon követni, ahogy az újabb epizódokban Forman groteszk realizmusa egyre felszínesebb bohózatba fordul. A Forman-iskola egyetlen otthon maradt tagja mindenesetre megpróbálta életben tartani az új hullám legelevenebb hagyományát, a „csehes” humort.

Modellalkotó filmek

Jaroslav Boček az új hullámról írt könyvében a Forman-iskola, valamint Jiří Menzel filmjeit a könnyűzenéhez, míg a modellalkotó filmeket, beleértve Evald Schorm művészetét is a komolyzenéhez hasonlítja (Boček). A megfogalmazás természetesen nem minőségi szempontból osztályoz, hiszen a könnyű műfajban is születhetnek remekművek, a „komolyság” pedig nem garancia a művészi tökélyre. Különösen fontos a „könnyűzenei” párhuzam, amely az új hullám egyik lényeges aspektusára hívja fel a figyelmet, nevezetesen arra, hogy a filmek jelentős hányada a közönség körében is igen népszerű. Az alkotók közérthető nyelven szólalnak meg, s ez nemcsak „megalkuvást” nem jelent a részükről, hanem – elsősorban elbeszélésmódjuk, színészvezetésük, humoruk révén – stílusukból fakad. Az új hullám „könnyűzenei vonulata” sikeresen oldja fel „művészfilm” és „közönségfilm” hamis szembenállását. Hozzá kell azonban tennünk, hogy a „tisztán” szórakoztató filmek csoportjában is találunk stilisztikailag igényes műveket, gondoljunk a korszak mai napig rendkívül népszerű műfajparódiára, Oldřich Lipský vagy Václav Vorlíček filmjeire (pl. *Limonádé Joe*, 1964; *Uraim, megöltem Einsteint!*, 1969; illetve *Ki ölte meg Jessyt?*, 1966). Mindezek után talán nem meglepő, hogy a komolyzenéhez mért filmek sem nélkülözik a hatásos megoldásokat, mindenekelőtt a humort, legfeljebb ez a humor a hétköznapi groteszk élethelyzetek, a felszíni folyamatok mikroszkopikus leírása helyett a mindennapok abszurdítására irányul. A modellalkotó filmek szimbolikus, allegorikus vagy parabolikus jelentéstágítással élve az esendő felszín mögött húzódó folyamatokat igyekeznek feltárni, illetve a groteszk kisrealizmust egyetemes látomássá tágítani. A partikuláris jelenségek univerzálissá fokozásának eszköze az abszurd látásmód, míg az elvonatkoztatás a hagyományos, realiztikus konvenciókon alapuló elbeszélésmód nélkülözése, a valódi történet helyébe állított szimbolikus allegorikus vagy parabolikus metatörténet elmesélése. Mindez kétségtelenül nehezebb feladat elé állítja a közönséget, ám a cseh új hullám egyik lényeges vonása, hogy abszurd és absztrakt filmjei is tele vannak humorral, életből ellesett pillanatokkal – még ha ezek egy életidegen, rémisztő világról szólnak is. Ahogy a groteszk realizmus hátterében Hašek szelleme kísért, úgy a modellalkotó filmek Kafka köpönyegéből bújnak elő. Az utóbbi kapcsolat egyszerre távolibb és szorosabb a hašeki kötődéshez képest, akinek a műveiből készültek adaptációk, Kafkáiból viszont nem, hatása ennek ellenére több filmben is igen közvetlen. A rendezők a karkai életműhöz mint közös kulturális élményhez nyúlnak, számos hasonlóságot felfedezve az író és saját koruk társadalmi-politikai légköre között.

Pavel Juráček: Jozef Kilián (1963)

A „legkafkaibb” filmet éppen az író csehszlovákiai rehabilitációjának évében Pavel Juráček forgatja Jan Schmidt társrendezői közreműködésével. A *Jozef Kilián* (1963) rövidfilm. Ezt a látszólag inkább a forgalmazók dolgát megnehezítő körülményt azért érdemes kiemelni, mert jóval nagyobb lehetőséget nyújt az elbeszélés konvencióinak megsértésére, ami az abszurd hatás megteremtésének egyik legfontosabb eszköze. Érdemes megjegyezni, hogy Juráček 1968-cal derékba tört karrierjének utolsó nagyjátékfilmje, a Gulliver utazásainak 3. könyve nyomán készült *Egy kezdő hóhér első ügye* (1968), már nehezebben boldogul az abszurd elbeszélésmóddal. A *Jozef Kilián* viszont a maga bő félórájában tökéletes formai logikával épít fel egy tökéletesen logikátlan világot.

A film rövid, epizodikus történetében két abszurd motívum is helyet kap. A magányos főhős egy bizonyos Kilián elvtársat keres a karkai hivatal útvesztőiben, mindhiába. Hogy miért is keresi Kiliánt – számos sorstárával együtt –, természetesen nem derül ki. E tevékenysége közben, hirtelen ötlettől vezérelve, macskát kölcsönöz az erre szakosodott intézményből. Az abszurd helyzet másnap tovább fokozódik, amikor nem tudja visszavinni az állatot, mivel a kölcsönző addigra egyszerűen eltűnik. Mint a leírásból is látható, Juráček a valóságától épp csak elemelt motívumokkal valósítja meg a karkai hatást. E motívumoknál is lényegesebbek azonban a *Jozef Kilián* filmnyelvi megoldásaiból fakadó abszurd stíluselemek. A hivatali labirintus expresszív képei még pusztán kompozíciójukkal tűnnek ki, az eltűnt macskakölcsönző fantasztikumának valóságosságát viszont már a modern filmművészet eszközeivel teremti meg a rendező. Az üzlet után tanácstalanul érdeklődő főhős jelenetét ugyanis láthatóan cinéma direct módszerrel rögzítették. A járókelők tetten ért reakciói – a legtöbben gyanakodva fogadják a kérdést, de van, akinek mintha rémlene valami – valóban Kafka szelleméhez méltó módon teszik megtapasztalhatóvá az elképzelhetetlent. Juráček több ponton utal az ötvenes évek légkörére, filmje azonban nem csupán ebben a könnyen azonosítható politikai utalásrendszerben működik. S ez elmondható szinte valamennyi új hullámos modellalkotó filmről. Az alkotók felidéznek egy-egy ismert történelmi korszakot, ez azonban csak egyfajta elrugaszkodási pont az egyetemesebb társadalmi víziók megfogalmazásához. A közép-kelet-európai politikai tapasztalat mindezt jó táptalajt nyújt mindehhez.

Jan Němec

Ez a módszer jellemzi a karkai modellalkotás iránt legelkötelezettebb Jan Němec filmjeit is. *Az éjszaka gyémántjai* (1964) vélhetőleg a második világháború idején játszódik, de nem a történelemtől, hanem a félelemtől szól. Idősebb emberekből álló vadásztársaság üldöz két fiatalembert. Az abszurd hatást igen egyszerűen teremti meg az alkotó: nem ismerjük a motivációt, s a történet helye és ideje is bizonytalan. Ezekkel a dramaturgiai eszközökkel éri el azt, hogy az érzelmi azonosulás helyett inkább gondolatilag viszonyulunk az eseményekhez, az üldözöttek sorsában egy általánosabb létállapotra ismerünk – miközben nem szűnik a kiszolgáltatottság és a rettegés zsigeri hatása sem. S ahogy bizonytalan az indíték, bizonytalan marad a történet végkifejlete is, a nyitott befejezés tehát állandósítja a nyugtalanságot a nézőben.

Němec második játékfilmje, *Az ünnepekről és a vendégekről* (1966) az új hullám kevésbé ismert, titkos remekműve. A titkosságot sajnós szó szerint kell érteni: a hetvenes évek közepén emigrált rendező filmjét „örökre” betiltják. (Němecnek egyébként jó oka volt a menekülésre, az 1968-as prágai katonai bevonulásról ugyanis többek között az ő *Oratórium Prágáért* című dokumentumfilmjéből értesülhetett a világ.) Az alig több, mint egyórás *Az ünnepekről...* a kollaborációról szóló hideglelősen pontos példázat. Igen nehéz terepen mozog a rendező, ugyanis nem a nyílt diktatúrával való együttműködésről beszél, hanem a puha elnyomás gondoskodó hatalmáról, amely szinte észrevétlenül hálózza be a mindig megfelelni akaró, igyekvő kispolgárt. A békésen piknikező baráti társaságot valósággal előállítják az ünnepekre, ahová a meghívást nem illik visszautasítani. A baráti kört valós és szimbolikus eszközökkel terrorizáló kis különítmény „túlkapásaiért” ugyan elnézést kér a joviális házigazda, amikor viszont kiderül, hogy valamelyikük mégsem fogadta el a határozott invitálást, s egyszerűen faképnél hagyta őket, vadászkutyákkal indul a nyomába. S lelkesen

vele tartanak a társaság többi tagjai is, ki nem maradjon már barátjuk a jóból... A film legfőbb érdeme annak a hallatlanul vékony és bizonytalan mezsgyének a kitapogatása, ahol az egyén morálisan elbukik, ráadásul úgy, hogy észre sem veszi: már nem kegyeltje, hanem kiszolgáltatottja a gondoskodó hatalomnak. Pontos a hatalommal szembeni lázadás egyetlen módjának leírása is: nincs értelme a vitának, az önigazoló ideológiák gyártásának; a kinyújtott kezét egyszerűen el kell utasítani. Minden más olyasfajta maszatoláshoz vezet, amelyik épp a morális értékek határainak eltüntetésében érdekelt hatalom malmára hajtja a vizet. A szabadságot nem lehet fokozatokban mérni; az vagy van, vagy nincs, öltön bár hiánya bármily kellemes formát.

Hosszasan folytathatnánk még az elemzés következtetéseinek sorolását, csak hogy Němec filmje sem analizál, noha igen sokat beszélnek benne. A társaságot ott hagyó férfi, akit egyébként a szomorú arcú rendezőkolléga, Evald Schorm alakít, jellemző módon alig szólal meg a filmben. S ugyanez mondható el a látványvilágról, amely minden elemében realista, összességében viszont mégis stilizált hatást kelt, félelmetesen ismerős/abszurd közegbe helyezve ezzel a film cselekményvilágát. *Az ünnepségről és a vendégekről* társadalmi szatíráként is kitűnően megállja a helyét, ahogy *Az éjszaka gyémántjai* is nézhető háborús kamaradarabként. A realizmustól elemelő stilizálásnak köszönhetően azonban mindkét film többet tud nyújtani a közvetlen történelmi és politikai tematikánál; magunkra ismerhetünk bennük, történelmi kortól, politikai rendszertől függetlenül.

A változatos stilizációs eszközöket használó rendező harmadik filmje magát a stílusjátékot állítja középpontba, s ezúttal nem témává emeli a műveit összefogó szabadság kérdését, hanem formai szervezőelvvé. *A szerelem mártírjai* (1967) három epizódjában félénk álmodozókat látunk. Boldogtalanok, reménytelenül szerelmesek, képtelenek a valóságban élni. A rendező oly módon igyekszik a segítségükre sietni, hogy mindhármuk számára különböző filmtörténeti korstílusokat idéző világot terem: az első a némafilm farce-ok, a második a korai hangosfilmet idéző romantikus melodramák, a harmadik a pergő társasági vígjátékok fanyar paródiája. A játékos zenei szerkesztésmód mögött alig érzékelhető a modellalkotó igyekezet, noha a valószerűség elutasítása és a nosztalgikus múltidézés okot adhat az ilyesfajta jelentéstágításra. Az elvonatkoztatás eszköze ezúttal a stílusimitáció: nem hús-vér figurákat, inkább jól ismert típusokat, helyzeteket, sémákat látunk a vásznon, amelyek a maguk változatosságában egyetlen gondolatot variálnak: a valóságidegenség cselekvésképtelenséget szül. A félmúltban botladozó szerelmi mártírok így mintha a Fekete Péterek közvetlen elődei volnának.

Antonín Máša: Szálloda idegeneknek (1966)

A stilizált mozivilágnál is elvontabb közegbe visz Antonín Máša különös hangulatú filmje, a *Szálloda idegeneknek* (1966). A történet egy, csak képzeletben létező világban – ti. a Világ Hotelban – játszódik, ahol viszont a főhős a mindennapi életből ismerős egyszerű kérdéssel szembesül: megpróbál különbséget tenni igaz és hamis között. Fáradozása azonban hiábavaló, sőt, végül anélkül hal meg, hogy megtudta volna, mi a szerelem, s hogyan is kéne élni. A saját nemzedékének problémáját a konkrét téren és időn kívül helyező *Szálloda idegeneknek* zárt allegóriát alkot, így kevés titkot rejt magában, amiért a „teremtett világ” gazdagsága, játékosága kárpótol. A különös film életművön belüli pozíciója is kivételes. Amíg ugyanis a legtöbb alkotó a realista formáktól jut el az elvontabb struktúrákig, Máša fordított utat jár be. A *Szálloda idegeneknek* allegorikus Világ Hoteljéből kilépve *Visszapillantás* (1968) című

filmjével „par excellence politikai számadást készít” (Škvorecký 1971, 204.), s ezzel eltávolodik az új hullám szellemétől. Úgy tűnik, ez a hangvétel áll hozzá közelebb, hiszen évtizedekkel később, 1990 első hónapjaiban, a prágai „bársonyos forradalom” hatása alatt a rendező ismét „par excellence politikai számadást készít” *Valóban ilyenek voltunk?* címmel.

Vera Chytilová

A modellalkotó filmek sorában a legszabadabb, a narratív és vizuális szabályokat legradikálisabban felrúgó, s e formai radikalizmust hasonló léptékű gondolati radikalizmussal párosító filmet az új hullám egyetlen ismert női rendezője, Vera Chytilová forgatja (*Százszorszépek*, 1966). Pályafutásának új hullámos szakasza, Másáéval ellentétben, igazodik a többség által kitaposott úthoz, s a realista formától jut el az absztrakcióig, csak hogy mindkét ponton jóval szélsőségesebb kortársainál. S noha a *Százszorszépek* formai és gondolati radikalizmusához nem tér vissza, 1976-tól újrainduló életműve számos elemet megőriz új hullámos szemléletéből és stílusából. Menzel mellett Chytilová lesz 1968 után az új hullám aktív örököse.

Korábban már szó esett arról, hogy első két rövidfilmje, a *Mennyezet* és az *Egy zsák bolha*, cinéma direct módszerével inkább a Forman-iskolához áll közel, s a két film témája, közege is hasonlít Forman első rövidfilmjeihez, csak hogy nála női hősről, női nézőpontról van szó (ami aztán az egész életműben megmarad). Ugyanakkor már ezekben a filmekben is fellelhető egy fontos, a későbbi művek világát megelőlegező eltérés: Chytilová vonzódása az erkölcsfilozófiai kérdésekhez.

Dokumentarizmus és modellalkotás különleges elegye születik meg első egészestés filmjében, az *Éva és Verában* (1963). A dokumentarista eszközökkel készült film két nő sorsát követi nyomon: az egyik a korszak ismert tornászbajnoka, a másik hétköznapi családi konfliktusokkal küszködő háziasszony. A felváltva nyomon követett két sors dramaturgiailag semmilyen módon nem érintkezik egymással, csupán a kettő között kialakuló „intellektuális montázsból” születik meg az önmagában egyik portréból sem kiolvasható „harmadik jelentés”. A kivételezett tornászbajnok ugyanis egyszerű hétköznapiakra vágyik, míg a napi robotba belefáradt asszony különleges életre. Chytilová az önmagában is értékes és tartalmas portrék egymás mellé állításával tehát egy jóval elvontabb sorsfilozófiai képletet is képes megfogalmazni a vágyakról és a lehetőségekről, a változtatni akarásról és a megváltoztathatatlan elfogadásáról. Modellalkotó dokumentumfilm – ha van egyáltalán értelme ennek a paradox megfogalmazásnak, az minden bizonnyal az *Éva és Verának* köszönhető.

A dokumentarizmust átható elvonatkoztatási szándék ellenére meglehetősen megdöbbentő a *Százszorszépek* stílusfordulata. Chytilová nemcsak a narrációt rombolja le, hanem a valóság illúzióját nyújtó filmképet is. Ebben a filmben – a valóságos világgal történő drámai szembesülés jeleneteit leszámítva – minden stilizált. A térnek és az időnek nincsenek dimenziói, sőt a szereplőknek sem: Mária I és Mária II pszichológiai karakter nélküli bábfigurák. A látvány kollázsra emlékeztet – az egyik jelenetben a szereplők ollóval szétvágják egymást, s testrészeik valóban kollázsként vándorolnak a vásznon –, a jelenetek az ösburleszkek irány nélküli akcióit idézik. A dramaturgiai felépítést öttételes zenei szerkezet, a történetet akció helyettesíti, amelynek egyetlen iránya van: a pusztítás. A film a pusztításnak a tekintélyelvűség elutasításától a játék szabadságán át a morális felelősség kérdéséig ívelő gondolata köré szerveződik. A film végén Chytilová igen hangsúlyosan, már-már didaktikusan veti fel az utóbbi kérdést, a felelősségét,

mélyen átélve a korszak nukleáris fenyegetettségét (erre emlékeztet a záróképen az atomrobbanás képe). Mindezt ugyanakkor a '68 felé mutató életmódforradalom nyelvi közegében teszi, így a filmet például felfoghatjuk a lázadás happeningjének is, amely minden játékossága ellenére sem nélkülözi a tragikus komolyságot. Miután a lányok orgiasztikus pusztítást végeztek a gazdagon terített asztalon, megígérik, hogy jók lesznek, s lázas igyekezettel formázzák újra a szétdúlt ételkölteményeket (el lehet képzelni, mekkora sikerrel). Erre a groteszk „tanulásra” írja rá az atombomba képével – valamint egy talán már valóban felesleges felirattal – Chytilová a tragikus történelmi tapasztalatokon nyugvó morális tanulságot.

A Százszorszépek egy széteső, bármikor elpusztítható világ hideglelősen szórakoztató és főképp egységes stílusú filmje. Olyan „modell”, amely jóval túltekint az új hullám tematikus és formai határain. Nem véletlen, hogy a nyugat-európai társadalmak válságáról a hetvenes években tudósító filmek szellemi rokonává, mi több előzményévé válhatott (gondoljunk többek között Ferreri *A nagy zabálás*, Buñuel *A burzsoázia diszkrét bája* vagy Makavejev *Sweet Movie* című filmjére).

Schorm filozófiája, Menzel írása

Mint láttuk, a modellalkotó filmekben is kimutathatók realista, sőt dokumentarista stílusjegyek. Gondoljunk Juráček cinéma directes megoldásaira, a *Sikoly* és az *Éva és Vera* dokumentarista nyelvi alapszövegére, de Chytilová még a *Százszorszépeket* is „bohózat formájában előadott filozófiai dokumentumnak” nevezi (idézi: Hames 1985). A realista és absztraháló stilizáció szintézise tehát ezekben a művekben is fellelhető, ám inkább előzményként, egyfajta kettősségként az egység helyett, míg az „érett” modellalkotó filmekben már meghatározóbb a szimbolikus, allegorikus, parabolikus karakter. Léteznek azonban olyan alkotások az új hullám történetében, amelyek valóban egységes poétikát kovácsolnak a groteszk kisrealista és az abszurdba hajló absztrakt stilizációból, így esetükben nehéz eldönteni, inkább az előbbi vagy az utóbbi csoportba tartoznak-e. Érdemes tehát a két irányzatot szintetizáló filmeket külön szemügyre vennünk, még ha ez a csoport bizonyul is a legkörvonalazatlanabbnak, a legkevésbé egységesnek. Egy filmről, egy életmű bizonyos szakaszáról, s végül egyetlen, egészében ideköthető alkotóról lesz szó az alábbiakban – a kép tehát már a pusztá leltározás szintjén is igen tarka.

Először is ne feledkezzünk el a szintén ebbe a körbe tartozó, csak a rendező többi filmjével együtt tárgyalt *Tűz van, babám!*-ről, amelyben a groteszk kisrealista alapokra épülő társadalmi szatíra végül a konkrét helyzeten túlmutató parabolává áll össze, miközben valamennyi elem megőrzi a maga önállóságát. S talán megkockáztatható a feltételezés, hogy kizárólag Forman emigrációja miatt nem folytatódott ez az irány a rendező életművében, s vált így a film önmagában álló, szigetszerű művé az új hullám történetében is.

Evald Schorm

Szintén szó esett már korábban Evald Schormról, aki elkötelezett politikai filmekkel kezdi pályafutását, csakhogy nála az elkötelezettség nem ideológiai, hanem morális természetű, s az egyén társadalmilag motivált magánéleti vívódását állítja középpontba. Első játékfilmje, a *Mindennapi bátorság* (1964) a sztálinizmus kritikáját egy dogmatista gondolkodású főhős alakján keresztül fogalmazza meg. A férfi a politikai olvadás hatására elveszíti korábbi elvtársait, magára marad – Schorm empatisz ábrázolásmódjának köszönhetően azonban a néző nem kritikával, hanem együttérzéssel követi nyomon a férfi küzdelmét saját múltjával. A *Mindennapi bátorság*ot ennek ellenére betiltják (ez az első betiltott film az új hullám történetében), s a későbbiekben is a csendes, filozofikus alkatú Schorm mondhatja magáénak a legtöbb betiltott filmet (nem volt véletlen tehát, hogy Němec őt választotta az *Ünnepségről és a vendégekről* egyetlen lázadójának szerepére). Második játékfilmjének, *A tékozló fiú hazatérése*nek (1966) főhőse már nincs közvetlen kapcsolatban a politikával, a sikeres karrier előtt álló fiatalembert azonban szintén a hazugságok és megalkuvások széleskörűen elfogadott társadalmi realitása kergeti öngyilkossági kísérletbe, majd látszólagos felépülése után üzi vissza az elmegyógyintézetbe. Schorm *A tékozló fiú...*-ban a nyugat-európai modernizmus elidegenedés-kritikájához kerül közel. Saját hangját azonban csak későbbi munkáiban találja meg, amelyekben a konvencionális elbeszélésmódú társadalombírálat látomásos-költői stilizációval párosul, a „kritikai realizmus” pedig apokaliptikus látomássá tágu. Nem véletlen az eleve pesszimiztikus beállítottságú rendező hangjának elkomorulása, hiszen ezek a filmek már az 1968-as invázió előestéjén, illetve az azt követő hónapokban születnek, ami meg is pecsételi a filmek és rendezőjük sorsát. *A pap vége* (1968) néhány év múlva az „örökre

betiltott filmek” listájára kerül, a *Hetedi nap, nyolcadik éjszakát* (1969) pedig már be sem mutatják. Schorm két évtizeden keresztül vidéki színházakban rendez operaelőadásokat, s legfeljebb színészként tűnik fel a vásznon (pl. Gazdag Gyula *Bástyasétány 74* című – egyébként szintén betiltott! – filmjében). Filmrendezéshez csak 1988-ban jut ismét (*Tulajdonképpen nem történt semmi*), régóta dédelgetett tervét, Hrabal *Túlságosan zajos magány* című, saját művészi alkatához nyilvánvalóan közelálló elbeszélésének filmre vitelét már nem érheti meg: egy évvel a „bársonyos forradalom” előtt hal meg Prágában. Schorm sorsa mintha az arcára lett volna írva. Liehm emlékei szerint mindig gyászos képet vágott, akkor is hajlott a pesszimizmusra, ha vidámság, boldogság vette körül (Liehm 1974, 191.). Kollégái az új hullám filozófusának tartották; Jan Žalman szerint, ha a középkorban élt volna, vallási reformer lett volna belőle (idézi: Hames 1985).

A játékfilmek mellett érdemes megemlíteni a rendező dokumentumfilmjeit is, amelyekben az élet mindennapi eseményeinek határhelyezeteit kutatja, végső kérdéseket tesz föl, elfeledett erkölcsi törvényeket feszeget. Megrendelésre készült *Miért?* című kisfilmje a születések csökkenésének okát keresve végül a korszak átfogó szociális és morális dokumentuma lesz. A *Reflexiókban* egy haldokló egzisztenciális magányáról beszél (Liehm 1974, 191.). De mint láttuk, első játékfilmjeiben is fellelhető a társadalmi helyzet és lelki alkat összeütközéséből fakadó egyéni szenvedéstörténet mögött húzódó egyetemes emberi dráma, a passió. Ez az ív, a mindennapi élet, a hétköznapi ember bűnének és bűnhődésének története rajzolja meg Schorm morálfilozófiai érdeklődésének gondolati és poétikai körét. Az egyéni szenvedéstörténettől az egyetemes passió felé haladó történetek egyre jobban eltávolodnak a realizmustól, s közelednek a népi morálisjátékok közegebe helyezett példázatosság felé. *A pap* végében mindez még csak a keretben jelenik meg, de a sekrestyéből lett álpap helyzet- és jellemkomikumra épülő vígjátéki kalandjaiban is sok a játékosan komoly bibliai elem (a főszereplő bevonulása számárháton, „keresztthalála” a film végén, a házasságtörő asszony esete stb.). *A hetedik nap...* történetébe viszont már dramaturgiailag is szoros szálakkal kapcsolódik a vidéki vándortársulat passiójátéka.

Schorm művészi útja párhuzamosan halad Forman és Chytilová a valóság közvetlen ábrázolását meghaladó törekvésével, illetve találkozik Juráček és Němec parabolikus látásmódjával, mégis teljesen más poétikát eredményez. Sohasem veszíti el kapcsolatát a mikrovilággal, absztrakcióját azonban nem a szereplők és környezetük társadalmi valóságára, hanem a bennük kiteljesedő gondolatokra és érzésekre vonatkoztatja. Az „emberi dolgok közelsége” (Forman) és az egyetemes kérdések elvontsága közötti távolság áthidalására a profán misztériumjátékokat, a kisközösségi kultúra szakrális hagyományát hívja segítségül. *A pap vége* és a *Hetedik nap, nyolcadik éjszaka* című művével így válhat rendezőtársai szemében az új hullám „búsképű hittérítő lovagjává”.

A két film történetének vázát alkotó morálisjáték példázatjellege a jelen aktuális társadalmi állapotával összemérve válik nyilvánvalóvá. Az álpap sekrestyével vitatkozó helyi szellemi potentát, a joviálisan vonalas tanító szavaiban nem nehéz észrevenni a kor hazug, életidegen politikai frázisait. S a *Hetedik nap, nyolcadik éjszaka* címével is jelzett apokaliptikája sem légből kapott, hanem az augusztusi invázió és az azt követő politikai-erkölcsi földindulás kataklizmájából táplálkozik. Schorm bűnről, félelemről szerzett tapasztalatait közvetlen környezetéből meríti, mindennek azonban nem társadalmi vagy történelmi, hanem morális és filozófiai távlatot ad. S ezen a ponton lép be a morálisjátékok parabolikus jelentése: egy szakrális, tradicionális értékeken alapuló közösség naiv-személyes művészetét szegezi szembe saját deszakralizált, széteső, apokaliptikus jelenével. Nem az „ártatlanság korának”

szeplőtelenességéről beszél, hiszen régen is volt bűn, háború, halál, emberi gonoszság. Mindezen negatív vonások természetessé válása, a rossz apoteózisa tölti el félelemmel. „A félelem a modern élet legnagyobb metaforája – mondja a *Reflexiók* című dokumentumfilm haldoklója. – A félelem a természet adománya, de a modern társadalom aránytalanul nagy félelemérzete megsemmisíti, halálra sebzi a személyiséget. Egyszerűen szólva ez a félelem kegyetlen.” (Idézi: Škvorecký 1971, 159–160.) *A pap vége* még egy népi komédia keretei között mesél a fejetetejére állított értékrend tragikomikus következményeiről. *A hetedik nap, nyolcadik éjszaka* már jóval drámaibb módon szembesít a 20. század pusztító rettenetével, amely legfőképpen az erkölcsi integritásra hat végzetesen, legyen szó akár a tömegek fizikai vagy a magányos entellektüelek szellemi agressziójáról. Mindazt, amit a *Százszorszépek* és a *Tűz van, babám!* alkotói még csak sejtetnek, Schorm már bekövetkezett tényként ábrázolja.

Jiří Menzel

Nem fest ennyire sötét képet az emberi sors lehetőségeiről Jiří Menzel, noha az ő történeteiben is találhatók tragikus elemek, valamint saját művészi pályafutása sem mentes a törésektől. Hősei és a rendező azonban minduntalan felülemelkedik a társadalom és a politika sötét erőin. A Schormmal ellentétes művészi alkaton túl mindennek legfőbb eszköze a mély humorral és humanizmussal átítatott költői látásmód, amely közvetlen és közvetett módon egyaránt Bohumil Hrabal írásművészetéből táplálkozik. Menzel az a rendező, aki nem csupán néhány filmjével vagy életművének bizonyos korszakával illeszkedik a realista és az absztrakt hagyományt szintetizáló irányzatba, hanem valamennyi filmjével, beleértve az 1968 után készülteket is. A „költői” jelző persze igen pontatlanul képes csak leírni azt a hatást, ahogy Menzel az egyszerű élethelyzeteket, a sokszor sematikusnak tűnő történeteket el tudja emelni a hétköznapi világától, s ezzel mintegy esztétizálja és humanizálja az arra legkevésbé méltó témákat, szereplőket, korszakokat is. Mielőtt legalább néhány jellegzetes vonását kiemelném ennek az eljárásnak, röviden tekintsük át Menzel pályafutását, hiszen az egyik legnagyobb hatású új hullámos karrierről van szó.

Első rövidfilmje mindjárt a Hrabal világa iránti vonzódásról tanúskodik: ő készíti el a *Gyöngyök a mélyben* című szkeccsfilmben az író világát talán legautentikusabban megfogalmazó epizódot (*Baltazár úr halála*, 1965). Második nagyjátékfilmje, a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (1966) is Hrabal-adaptáció, amelynek Oscar-díja sokat segít abban, hogy az új hullám szellemét immár nem lehet visszakényszeríteni palackjába, vagy legalábbis úgy tenni, mintha semmi fontos nem történne a filmművészet terén Csehszlovákiában. A *Szesélyes nyár* (1967) szintén adaptáció, ezúttal Vladislav Vančura művéből készül, majd ismét egy Hrabal-film következik. A *Pacsirták cérnaszálon* (1969) sorsa egyszerre alakul szerencsésen és szerencsétlenül. Az ötvenes évek-tematika miatt sokáig jegelt forgatókönyv megvalósulására a politikai olvadás „forrpontjáig” kell várni, mire azonban elkészül, megfordul a helyzet, s a filmet – Oscar-díjas rendező ide vagy oda – azonnal betiltják. Két évtizeden keresztül legfeljebb hírére lehet hallani „Menzel legjobb filmjének” (idézi: Škvorecký 1971, 181.), miközben a rendező néhány éves kényszerpihenő után, 1974-től ismét dolgozhat hazájában. Ráadásul megőrzi új hullámos stílusát és világlátását, amelyet legfényesebben a további Hrabal-adaptációk bizonyítanak, a *Sörgyári capriccio* (1980) és a *Hóvirágünnep* (1983). Az életmű szinte töretlen folytatása ismét a menzeli „költőiség” természetére világít rá, az ő új hullámos filmjei kapcsolódtak ugyanis a legkevésbé közvetlenül a hatvanas évek társadalmi folyamataihoz. Menzel műveit valamifajta elvágyódó,

álmodozó, „időtlen” tekintet uralja; mintha hősei nem is ezen a világon élnének, vagy legalábbis nem nagyon vesznek róla tudomást.

Ez a fajta egyszerre megejtően naiv és bölcs világszemlélet különösen azokban a filmekben válik feltűnővé, amelyek története vagy műfaja finoman szólva ellentmond ennek a látásmódnak. A *Szeszélyes nyár* három öreg ivócimborájának szerelmi fellángolása a századfordulós álmatag fürdőhelyen inkább groteszk, semmint drámai konfliktust eredményez, az új hullám korszakában forgatott két Hrabal-film azonban már élesebb történelmi (és műfaji) közegben veti fel a történelmi adottságok kontra személyes életlehetőségek ellentmondását.

A *Szigorúan ellenőrzött vonatok* és a *Pacsirták cérnaszálon* humanizmusának ereje ugyanis abból táplálkozik, miféle gonosz erők ellenében kell érvényesíteni az emberi élet alapértékeit. A *Vonatok...*, noha ezt szinte észre sem vesszük a film nézése közben, háborús partizánfilm, méghozzá annak rendje és módja szerint végigvitt antifasiszta szellemű hősies történettel. Menzelék ezt a sematizmussal túlterhel műfajt képesek „humanizálni”, „visszabontani” a nagy történelmi folyamatoktól egészen az esendő kisemberig. Miloš forgalmista életében előrébbvaló a szexuális felszabadulás, mint a nemzeti, de ha már az előbbin szerencsésen túlelt, gond nélküli áldozza életét az utóbbiért is. A történet alapkonfliktusát illetően ilyen egyszerű „eltolással” jön létre a film történet szemléletének és műfajiságának újdonsága, amely a háború és a fasizmus abszurditását az élet teljességével állítja szembe. Mindez persze kiegészül a kisvárosi vasútállomás enteriőrjének gazdagságával, amely szigetszerű világot teremt a második világháború óceánjában; a kamaszvággyak megejtő humorú, bensőséges ábrázolásával; s nem utolsósorban mindenféle hatalmasságok groteszk lefokozásával, aminek következtében Menzelnél még a fasizmus kiszolgálói is inkább nevetségesek, mint félelmetesek. Egészen kivételes a film ritmusának és motívumrendszerének gondos megszerkesztettsége. Elég, ha csak a forgalmi iroda önálló életet élő műszereinek rövid etűdjeire, az állomást beborító mozdonyfüst visszatérő képére, vagy a filmet keretező megrendítő rímre gondolunk. A bevezető jelenetben Miloš vasutas-egyenruhába történő „beöltöztetését” látjuk, amelynek záróakkordja a koronaként fejére kerülő sapka. A film végén ez a sapka ad hírt a fiú haláláról, ahogy a robbanást követően éppen kedvese lába elé fújja a háború e pillanatban valóban apokaliptikussá növesztett vihara. Nincs tehát happy end, a háború legyőzi az életet, az élet szeretete és szépsége viszont legyőzi a háborút. Miloš *férfiként* hal meg – s mennyire fontos, hogy ez a férfiasság nem csak történelmi összefüggésben értendő!

A több Hrabal-elbeszélésből összeállított *Pacsirták cérnaszálon* a második világháborút követő ötvenes évekbe visz, s a korszak mellett felidézi a korszakról szóló sematikus filmek világát is. Ezúttal is nagy tehát az ellenállás, hogy ebből a történetből egy finom rajzolatú, mélyen emberi, bölcsen visszafogott, szép film születhessen. Maradjunk az utolsó jelzőnél, amely talán a legpontosabban írja le Menzel és Hrabal módszerét! A lehető legszivárabb környezetet, mindenféle „ipari csaták” frontját, a szocialista gazdaság fellegvárát, a kladnói acélgyárat az alkotók egyszerűn *szépnek* látják, méghozzá oly módon, hogy műalkotásként mutatják be. Hrabal más írásaiban is találkozunk ezzel az „esztétizáló” módszerrel: *A Világ automata büfében* művésze például fémlemezzel, vasszerszámokkal alkot; a *Túláságosan zajos magány* főhőse az összepréselt könyvbálákba dobott, gondosan kiválasztott kötetekkel (melyikbe illene, mondjuk, egy Pascal) szellemiesíti át a pusztuló anyagot, s alakítja át a hulladékot konceptuális műalkotássá. Hasonló eljárást látunk a *Pacsirták...*-ban is. Menzel kladnói látképpel indítja a filmet, lassan úszunk a meleg, rozsdabarna tónusú, festői

füstfelhőket eregető gyáróriás fölött; a hulladékfémből összepréselt kockák színvilága és a bennük rejtőző tárgyak formai és szellemi tartalma pedig – egy alkalommal írógépeket és feszületeket hánynak egymásra a munkások – a szó igazi értelmében vett szocreál objektet hoz létre.

Az ötvenes évek jellegzetes figuráival és kellékeivel berendezett világ inkább kedélyesnek, mint félelmetesnek mondható, még az ellenséges oldalon álló figurák is esendő, szerethető emberek. A rendszer mögötti mechanizmus nem érdekli Menzelt, nem tud vele mit kezdeni, az ugyanis nem méltó a művészi-esztétikai ábrázolásra, hiszen *embertelen*. De azért a könnyed, humoros hangvétel ellenére sem alakul felhőtlenül a *Pacsirták cérnaszálon* anekdotikus története. A brigád tagjai sorra tűnnek el a nagy fekete autóban, köztük az ifjú tejesfiú is, akinek éppen beteljesült volna szerelme a szomszédban dolgozó női rabbrigád egyik tagjával. Mire az immár ifjú asszony szabadul, férje integet felé várakozón a börtön rácsai mögül.

A legcsúnyább világ is lehet szép, a legreménytelenebb pillanat is hordozhatja az élet teljességét – foglalhatjuk össze kissé szégyenkezve a film nyilvánvaló bölcsességét, de hát Hrabal és Menzel valóban csak ennyit akar mondani. Az ő megfogalmazásukban azonban mindennek *mélysége* van... Az eredeti hivatásuktól megfosztott, kényszermunkára ítélt brigád tagjai éppen egy bányába szállnak alá, amikor a polgári nézetei miatt mellőzött filozófus a következő gondolatokra ragadtatja magát: „Oh, emberek, én olyan, de olyan boldog vagyok. Mert megszülettem. Minden bűnt, bajt és minden haragot, mindent elemésztett a tűz, amely engem megtisztított. Boldog vagyok. Megleltem önmagam.” S a liftben utazó munkások között, a háttérben mintha Menzel vékony, szemüveges alakját vélnénk felfedezni...

A szlovák új hullám (a fejezethez lásd: Gelencsér, 116–124.)

Némi túlzással azt mondhatjuk, hogy a szlovák új hullámot egyszerűen betiltották. Nem az egyes filmeket vagy alkotókat, hanem az egész mozgalmat. A pozsonyi kulturális vezetés prágaiaknál is kevésbé liberális szelleme mellett a dobozba zárás fő oka a szlovák új film viszonylagos megkésettsége. Igaz, a *cseh* új hullám egyik előképe, *A Nap a hálóban* című szlovák film, már 1962-ben elkészül, de a rendező, Štefan Uher pályája végül is független marad a prágai mozgalomtól. Ugyanez mondható el nemzedéktársai, Juraj Herz vagy Jaromil Jireš munkásságáról, akik filmjeiket ráadásul Prágában, a Barrandov Stúdióban forgatják. A szlovák új hullám három prominens képviselőjének, Dušan Hanáknak, Juraj Jakubiskónak és Elo Havettának a pályája pedig csak 1967–69 között indul el, így az ő filmjeik vagy a „klasszikus” módon, még a bemutató előtt dobozba kerülnek, vagy néhány hónap, esetleg néhány év múlva veszik le őket a műsorról. Jakubisko három betiltott filmje mellett Hanáknak két munkája tűnik el ebből az időszakból, s Havettának szintén két játékfilmje jut erre a sorsra, ez azonban, a rendező tragikusan korai halála miatt, a teljes életművét jelenti. Részben a szlovák új hullám „bedobozolása” az oka annak, hogy pusztá létezését is meg lehet kérdőjelezni. A probléma másik összetevője a „helytelen” szóhasználatban rejlik. A prágai mozgalmat az ország elnevezésének megfelelően jó ideig „csehszlovák új hullámnak” nevezik, aztán a „pontosításban” marad a cseh szó – a szlovák viszont eltűnik. Ennél valóban jobb a „csehszlovák” jelző, főleg ha arra gondolunk, hogy a hatvanas évek kulturális életében nyomát sem lehet találni a nemzeti szembenállásnak. Sőt, nagyon szolidáris a viszony, emlékezzünk *A Nap a hálóban* melletti prágai kiállásra. A cseh és a szlovák új hullám közös szellemiségét biztosítja az is, hogy mindhárom említett alkotó a prágai filmművészeti főiskolán, a FAMU-n végzi tanulmányait, itt készítik el vizsgafilmjeiket, Jakubisko pedig diplomája megszerzése után még Chytilová rövidfilmjeinek munkálataiban is részt vesz. Szoros szakmai és emberi kapcsolat áll fent tehát a két nemzet művészei között, s mivel a cseh új hullámot mint mozgalmat sem kötik össze ennél szorosabb szálak, a szlovákok ugyanúgy részesei lehetnek az új törekvéseknek.

A kirekesztés elkerülése érdekében szerencsésebb tehát a csehszlovák jelző, viszont kétségtelenül pontatlan. A szlovák új hullámban ugyanis – a csehekéhez hasonlóan – igen erőteljesen jelen vannak a nemzeti kultúra hagyományai. Közös a filmekben a társadalmi igazság iránti érzékenység, a kritikus beállítottság, a kisember hétköznapiságára figyelő látásmód, ám markánsan eltérő a kulturális tradíció. Amíg a cseh filmnél irodalmi, vagy legalábbis az irodalom által közvetített hagyomány van jelen, addig a szlovákoknál (elsősorban Jakubisko meg Havetta műveiben) inkább képzőművészeti, illetve folklorisztikus hatásról beszélhetünk. A szlovák film különböző habitusú és stílusú művészeinek munkásságán egyformán érzékelhetők a népi kultúra elemei, és a nemzeti alkatból, mindenekelőtt a vidéken, a hegyek apró falvaiban élő emberek közvetlenségéből, spontán reakciójából fakadó játékosság.

Dušan Hanák

Jakubiskóval és Havettával ellentétben Dušan Hanák művészete közelebb áll prágai kollégáihoz, képeit kevésbé hatja át a tradicionális-folklorisztikus világkép, inkább a hétköznapi kisember egzisztenciális gondjai foglalkoztatják. 1969-ben készült játékfilmjében, a *furcsa* című 322-ben (a szám a rákbetegség kódja) igazi elsőfilmesként mindenről beszél:

életről és halálról, hűségről és hűtlenségről, munkáról és művészetről. A rendezőnek az új hullám korszakához tartozó másik betiltott filmje, az *Egy régi világ képei* (1974) látszólag kitérő a pályáján, hiszen dokumentumfilmről van szó, valójában mégis az életmű szerves része, ráadásul szoros szálakkal kötődik a cseh új hullám „modellalkotó dokumentarizmusához”.

A filmben egyszerű, idős emberek vallomásait fotószerűen komponált, főképp arcközelikből álló képsorok kísérik (Hanák munkáját egy fotóciklus ihlette.) A kiüresedő falvakban, archaikus körülmények között élő magányos sorsok bemutatása nélkülözi az elemző-szociológiai szempontot. Hanák éppen a minimalista eszköztárral – és nem utolsósorban a megszólalók természetes bölcsességével – éri el, hogy a pontos, tárgyyszerű krónika az életről, halálról, boldogságról szóló költői elmélkedéssé alakul át. A „térdeplő ember”, az életét egy baleset következtében 25 éve térden csúszva élő, házat építő, állatokat tenyésztő férfi szájából hangzik el például a következő „egysoros”: „Senki sem érintette a földet annyiszor, mint én.” – A filmet állítólag azért tiltották be, mert csúnya (!) embereket ábrázolt.

Hanák szinte észrevétlen poétikai eszközökkel mutatja be a szlovák vidék életét, s mivel kizárólag idős embereket szólaltat meg, elsősorban a tradíció, az emberek lelkébe gyökerező múlt és életismeret elvesztésétől óv. Jakubisko és Havetta ezzel szemben ugyanezt a világot mintegy újraéleszti, elevenné varázsolja. A két rendező a népi kultúra, a nemzeti hagyományok, valamint a szokások és a lelki karakterek ötvözésével egy sajátos, sodró lendületű, életteli, happeningszerűen „popartos” mozgókép színeit keveri ki.

Juraj Jakubisko

Juraj Jakubisko világára különösen jellemzőek a fent felsorolt jelzők. Zabolátlan ritmusú, a hagyományos narrációt szétfeszítő, erőszakosan extravagáns történeteit az intellektuális, politikai, történelmi jelentésalkotás helyett valamiféle elementáris erő, a népi-paraszti kultúrából merítő poézis táplálja. Nála a folklór, a realizmus és a fantasztikum kölcsönösen áthatják egymást; a költőiséggel párosuló naturalizmus, az eltúlzott kegyetlenség széppé válik. Álom és élet között lebegő szabálytalan képei invenciózusak, felkavaróak, nyugtalanítóak. E nagyigényű gondolatiságnak nem kevésbé nagyigényűek a sarkpontjai: élet és halál. A teljességet megragadni igyekvő filmek menet közben monstre happeningekké, könnyed és kegyetlen, önfeledt és brutális életjátékokká formálódnak át.

Első játékfilmje, a *Krisztuskorú* (1967) az eszmélődés nyilvánvalóan önéletrajzi ihletésű darabja, még Prágában készül. Narrációja inkább a francia új hullámhoz áll közel, a főhős öntudatosodását rögtönzésnek ható képsorok, esszéisztikus párbeszédok kommentálják. A már szlovák produkcióban létrejövő *Szőkevények és zarándokok* (1968) éles fordulattal az egész világ értelmezésére kérdez rá, s nem kevesebbre vállalkozik, mint az első, a második és az elképzelt harmadik, végpusztulást hozó világháború víziójának megteremtésére. A profetikus látomás nem sok jóval biztat: a világégések egyetlen „túlélője” a Halál szimbolikus alakja. Határozott fordulatot jelez a film extatikus stílusa is, amely különösen a történeti epizódok apokaliptikus valóságképét fokozza az elviselhetetlenségig. Az első két részben valóban sikerül a folklór egyik sajátos vonását filmre vinni: a kegyetlenség összekapcsolását a költészettel (Liehm 1974, 267.). A harmadik rész szürreális és fantasztikus víziója viszont parttalanává válik, s nem alkot koherens egységet a valóságos öldöklés abszurdításának gondolatával.

Érdemes ezen a ponton utalni a film betiltásának körülményeire, a szigorú döntés közvetlen

oka ugyanis a film szürrealitását is meghazudtoló történelmi esemény volt. Szlovákia 1945-ös harcainak jeleneteihez nem volt szükség katonastatisztákra, mivel a film forgatásakor, 1968 őszén, csak le kellett fényképezni a bevonuló szovjet hadsereget... (Liehm 1974, 263–264.) Ezért a „történelmietlen applikációért” Jakubisko később évekig nem rendezhetett újabb filmet.

Előbb azonban még elkészül – és dobozban marad – a *Madarak, árvák és bolondok* (1969), valamint a *Viszontlátásra a pokolban, barátaim!* (1970). A *Viszontlátásra...* korábban szabadul a páncélszekrényből, sőt 20 évvel később Jakubisko leforgatja új, aktualizált változatát is. A '70-es *Viszontlátásra...* az előző alkotások elnagyolt történetiségét is leveti magáról, teljességgel szakít a hagyományos narrációval és dramaturgiával. Egy korszak hazugságát jelenítik meg a tobzódó, folklorisztikus-szürrealisztikus képek, a biblikus motívumok, a stilizált helyszínek és díszletek, az emlékek-álmok kavalkádja. Ebben a munkájában végképp elragadja Jakubiskót hihetetlenül gazdag vizuális fantáziája, s a film valóban a kultúrpolitikusok által sokszor kárhozott üres formalizmus szakadéka fölött egyensúlyoz.

Szellemesebb, és a maga kegyetlen, örült módján bájosabb világ jelenik meg a *Madarak, árvák és bolondok*-ban. A film műfajokon, stílusokon, kulturális hagyományokon gázol át; hol egy parabola, hol egy happening, hol egy véres szerelmi dráma arcát mutatja felénk. Szinte felsorolhatatlan, mi mindent hoz szóba, mi mindenre reflektál a rendező. A történet a bolondokházából indul, s meg kell hagyni, e hely szelleme következetesen végigkíséri a filmet.

Három árva életével ismerkedünk meg. A második világháborúban született, a pusztítás borzalmait gyerekfejjel végigélő, a háború utáni anyagi és morális szétesettség állapotában eszmélődő nemzedék e tagjainak árvasága modellértékű: szüleik különböző színű diktatúrák áldozatai lettek. A „normális” világgal bolondságukat, fantáziadús játékaikat állítják szembe mindaddig, amíg maguk is bele nem keverednek egy „tisztességes” emberi drámába. Két férfiről és egy nőről lévén szó, természetes módon rontja meg kapcsolatukat a féltékenység, s a történet a lány brutális megölésével és a gyilkos látványos önpusztításával ér véget. A film első felében inkább történelmi-politikai parabolát látunk, a másodikban szerelmi horrort. Az első kulcsszava a játék, a másodiké a halál – amelyek Jakubisko mai napig gazdagodó életművének is kulcsszavai.

Elo Havetta

Az önmagát a szlovák folklór expresszionistájának tartó Jakubisko Elo Havettát ugyanezen kultúra impresszionistájának nevezi (Liehm 1974, 265.), egy másik visszaemlékezésében pedig pályatársát reneszánsz alkatú művésznek írja le, akinek korai halálát az 1968 utáni „normalizáció” okozta (Jakubisko, 69–70.).

Az 1975-ben, 37 éves korában öngyilkosságot elkövető rendező 1967-ben végez a prágai FAMU-n. Diplomamunkája után (a film címe – *Előrejelzés: nulla* – önpróféciának bizonyult) Pozsonyban kirakatrendezőként, könyvillusztrátorként, fotósként, grafikusként dolgozik. Emellett kiváló akvarellista, forgatókönyveket, elbeszéléseket ír. 1968-tól a Koliba Stúdió rendezője. Sokat dolgozik a televízióban, közkedvelt adássorozatok fűződnek a nevéhez. Első játékfilmje, a *Mulatság a fűvészkertben* 1969-ben készül el. Az 1972-es *A mezők liliumait* a stúdió ideológusa előbb lelkesen fogadja, majd felsőbb utasításra betiltja, mivel a film úgymond sérti a szocializmus ideológiáját, és a nyugati gondolkodás befolyása alatt született.

Havetta ezután csak rendezőasszisztensként dolgozhat. – Az eddigiektől eltérően azért idéztem fel Havetta életrajzát, mert hűen tükrözi a szlovák új hullám filmtörténeti helyzetét is. Havetta Jakubisko által említett impresszionizmusa nemcsak filmjeinek látványvilágát, hanem történetvezetését is áthatja. Művei vidéken, falusi közösségekben játszódó sokszereplős, epizodikus–anekdotikus történetek, népi komédiák. Bahtyini értelemben vett karneváli művészet, amelyben a filozofikus gondolatok derűs humorral, a drámai fordulatok burleszk epizódokkal keverednek. Képi világában az impresszionizmus mellett a szürrealista látásmód és a naiv festészet hatása is felfedezhető. Történetei meseivé stilizált környezetben játszódó „álló” pikareszkek: nem a helyszínek változnak a hősök körül, hanem a különleges vonásokkal gazdagított alaptípusok, a groteszk alakok (koldus, bolond, barát, pap, veterán, csavargó, vándormuzsikusz, szépasszony) keringenek bolygóként a falusi világ képezte naprendszerben. Olyannyira teljes ez az élet, hogy nem kell a kalandokért útra kelni. Sőt, a két film dramatikus kiindulópontja egyaránt a megérkezés, a messziről jött ember letelepedési vágya, amelyben az a fajta szabadságéhszme fogalmazódik meg, amikor nem tartozunk ugyan sehová, mégis van egy hely, ahol visszavárnak. A *Mulatság...*-ban a világjáró Pierre próbál otthonra találni és méltóságra szert tenni a közösségben azzal, hogy csodát tesz. A *mezők liliomai* fő alakjai az első világháborút megjárt bakák, akiktől – mint Havetta írja a film ajánlásában – fiatalságuk legjobb éveit vették el, s most a tisztes életmód és a csavargólét mezsgyéjén mulatják napjaikat.

Érdekes modernista vonás Havetta művészetében, hogy szívesen reflektál a filmre, a filmtörténetre, egyes filmműfajokra és a filmben rejlő technikai lehetőségekre. Ez a reflexió azonban nem gondolati, nem az önértelmezés része, itt is sokkal inkább az impresszió a meghatározó; az adott utalás, idézet, formai játék vizuális hatása, látványossága, hangulata, atmoszférája. A *Mulatság...* Lumière ősfilmjével, *A vonat érkezésével* kezdődik, méghozzá úgy, mintha ennél mi sem volna természetesebb. A későbbiekben több alkalommal hamisítatlan, harsány burleszket láthatunk, a szokásos rekvizitumok és helyzetek átültetését a szlovák bortermelő falu vidám környezetébe. A *mezők liliomai* első világháborús „híradófelvételekkel” indul. A csapat támad, majd a harcok szünetében csoportképhez gyűlnek össze a katonák. A fotón látható arcok megelevenednek, a film színvilága azonban megőrzi a régi fényképek barnás tónusát. De nem végig. Egyes jelenetek más színbe váltanak: a szerelmes jelenetek vörösben, az éjszakaiak mélykékben úsznak. Játék, „laboratóriumi bolondozás” mindez, s nem valamiféle jelentőségteljes színdramaturgia. A háború kataklizmáját felelevenítő ámokfutásszerű vágtaás során a becsapódó lövedékek hatására elszíneződő, negatívba forduló képek is jobban emlékeztetnek a Méliès-i varázslatra, mint okosan kitervelt formai hatásra. A film nagy fináléja – ahol a mulatozó emberek, a jámbor hívek, a koldusok, a gyerekek, a veteránok mind együtt vannak, s akiknek a templomtoronyból hamarosan a mélybe „alászálló” vagabund szónokol – már színesben elevenedik meg.

Havetta filmjei elsősorban nem történeteket mondanak el, inkább egy rendkívül személyes és eredeti világlátás lenyomatai. Így a *Mulatság a fűvészkertben* című filmjéről lényegében ugyanaz mondható el, mint *A mezők liliomairól*, annak ellenére, hogy a két alkotás természetesen egyáltalán nem egyforma. Az utóbbi főképp az első világháborúhoz való kötődése miatt zártabb szerkezetű, a maga módján filozofikusabb, komolyabb, komorabb; míg az első játékfilm valóban filmjáték, önfeledt örömmozizás, egy kicsit talán túlságosan is oldott, már-már széteső struktúrával.

Hogy miért éppen *A mezők liliomait* zárták dobozba, és nem a *Mulatság...*-ot? – ez ma már

kideríthetetlen, hiszen bizonyára sosem volt ésszerű indoka. Havetta személyét és műveit mindenesetre tragikusan jól sikerült eltüntetniük a kultúrpolitikusoknak. A magányosan, ismeretlenül elhunyt művész hagyatékát 1990-ben tették közzé Szlovákiában. Megjelentek a rajzai, festményei, elbeszélései, forgatókönyvei, bemutatták filmjeit, hozzákezdtek munkássága értékeléséhez (vö. Pasteková). Havetta, mint Antonín Liehmnek adott nyilatkozatában elmondta, semmi mást nem akart, csak a képzelet segítségével az életről filmet készíteni (Liehm 1974, 275.). Betiltói nemcsak képzeletétől, életétől is megfosztották – ahogy a cseh film árnyékában is számos értékes művet létrehozó szlovák új hullámot szintén megfosztották az őt megillető filmtörténeti pozíciójától.

Betiltott filmek

A szlovák új hullámról szóló fejezet sajnos korántsem fedi le a betiltott filmek korpuszát. Jóval nagyobb és főképp jelentősebb, az új hullám történetét visszamenőleg átíró-folytató anyagról van szó, amelynek legfontosabb, eddig nem érintett műveit érdemes külön is áttekinteni.

A cseh és a szlovák betiltott filmek számáról igen eltérőek az adatok. A hetvenes-nyolcvanas években kizárólag nyugati publikációk tehettek említést a dobozos filmekről, a források hozzáférhetetlensége azonban csak becslésre adott módot. Egy 1974-es cikk kb. 30 betiltott, illetve leállított filmről tud (Elley, 32–36). Peter Hames az új hullámról szóló könyvében tíz 1968 után készült film betiltásáról beszél, de hozzáteszi, hogy a hatvanas évek legfontosabb filmjeit visszamenőleg is betiltották (Hames, 1985, 2.). Később egészül ki a sor az emigrált alkotók (Miloš Forman, Ivan Passer, Ján Kadár, Jan Němec, Vojtěch Jasný, Jiří Weiss), illetve az otthon maradtak (Ladislav Helge, Evald Schorm, Pavel Juráček) betiltott műveivel, valamint a kultúrpolitikának az ötvenes évek intézkedéseit idéző legabszurdabb döntésével: 1973-ban négy filmet (*Tűz van, babám!*, *Az ünnepségről és a vendégekről*, *Az én jó földijeim*, *A pap vége*) „örökre” betiltanak (Hames 1989, 107–108.). Biztos adatokkal a legautentikusabb visszaemlékező, több új hullámos film írója, Josef Škvorecký sem tudott szolgálni. Szerinte hét–nyolc befejezett filmet tiltanak be, és kb. tizenkettőt állítanak le forgatás közben (Škvorecký 1971, 197.).

Tovább bonyolítja a helyzetet a „betiltott film”, „dobozos film” fogalmának tisztázatlansága. Számtalan filmet visszamenőleg, esetleg több évvel a bemutatójuk után zárnak dobozba, sőt külföldről is visszavonnak. Az emigráns és a filmezéstől eltiltott rendezők mellett ez olyanok művével is megtörténik, akik 1970 után is dolgozhatnak. Jaromil Jireš például az egyik legszebb új hullám utáni filmet készíti el 1972-ben (*És add át üdvözetem a fecskének...*), a Milan Kundera regényéből forgatott *Tréfa*t viszont – részben témája, részben írója miatt – egyszerűen törlik a hivatalos filmográfiájából (Hames 1985, 2.). A betiltottak mellett voltak még tartalmuk és stílusuk miatt „vitatott”, illetve nem forgalmazott filmek, valamint „korlátozott forgalmazás” alá eső alkotások, ami egyenlő volt a néhány napos vidéki vetítéssel.

A helyzet tehát korántsem egyértelmű, de – mint láttuk – ugyanilyen kiszámíthatatlan volt a hatvanas évek Csehszlovákiájának kultúrpolitikája is. Sokszor politikailag értelmezhetetlen, ellentmondásos helyzetekkel találkozunk, s míg a kuszaságnak 1968 előtt inkább az előnyeit élvezik a filmesek, addig 1968 után a filmpolitika terén is fordul a kocka.

A Varsói Szerződés tagállamainak intervenciója után, ha lehet, még jobban összezavarodnak a kultúrpolitika frontjai. A várható retorziókkal ellentétben a filmművészet terén sokáig semmi sem változik. Sőt, 1969-ben éppen a korábban betiltott forgatókönyvek (pl. Jiří Menzel: *Pacsirták cérnaszálon*) kerülhetnek celluloidra. 1968–69 folyamán, talán a fokozódó nehézségeknek is köszönhetően – „teher alatt nő a pálma” – kiemelkedő művészi értékű filmek születnek. A megszállás előtt befejezettek közül még bemutatják Evald Schorm *A pap vége*, Juraj Herz *A hulláégető*, Juraj Jakubisko *Szőkevények és zarándokok*, Jaromil Jireš *Tréfa* és Vojtěch Jasný *Az én jó földijeim* című munkáját. 1968–69-ben Menzel említett filmjén kívül többek között elkészül Jakubisko *Madarak, árvák és bolondok*, Pavel Juráček *A kezdő hóhér első ügye*, Jaroslav Papoušek *Ecce Homo Homolka*, Karel Kachyňa *A fül*, Dušan Hanák *322*, Vera Chytilová *A paradicsomi fák gyümölcsseit esszük*, Evald Schorm *Hetedik nap, nyolcadik éjszaka* és Zdeňek Sirový *Gyászszertartás* című filmje, ám ezek többsége már nem jut el a

mozikba. A paradox helyzet mögött a cseh és szlovák filmművészet nemzetközi elismertsége áll, valamint a hatalom részéről annak demonstrálása, hogy új képviselői szintén a szabad művészet hívei (Hames 1985, 256–257.). A kemény kéz politikája azonban nem várat sokáig magára. Az 1969-es cseh-szovjet hokimeccs ürügyén ismét magasba csapó indulatok miatt újabb intervenciótól lehet tartani. Alexander Dubčeket áprilisban menesztik a hatalomból, a párt vezetését Gustav Husák veszi át. A „normalizáció” során 1970 közepéig kb. tíz filmet tiltanak be, többet forgatás közben állítanak le, majd elkészül az „örökre betiltott filmek” listája. Leváltások, számonkérések, ellehetetlenítések forgatják fel a filmesek életét. A retorziók és a reménytelen helyzet elől sokan külföldre távoznak, az otthon maradók közül pedig számosan – s nem akármilyen tehetségek – évekig vagy akár egész életükben nem jutnak újabb filmhez (Chytilová, Menzel, Vlačil, Jakubisko, Schorm). A legtragikusabb helyzetbe azok a pályakezdő rendezők kerülnek, akiknek első filmje marad dobozban, s megmérettetés nélkül szakad meg valójában el sem kezdődött pályafutásuk (Drahomira Vihanová, Ivan Renč, Vlastimil Venčlik). A filmkészítést megszakítás nélkül folytató alkotók kompromisszumos, „ártatlan” témákba menekülnek: Karel Kachyňa például gyerekfilmeket, Juraj Herz klasszikus irodalmi adaptációkat forgat; talán egyedül Štefan Uher folytathatja töretlenül termékeny pályafutását Pozsonyban (Hames 1985, 259–266.).

A politikai okokból betiltott filmek kiszabadulásukat újabb politikai fordulatnak, az 1989 őszen lezajló „bársonyos forradalom” eredményeként elinduló demokratizálódási folyamatnak köszönhetik. A változások, csakúgy, mint a hatvanas-hetvenes évek fordulóján, a fesztiválokon, a nemzeti filmszemléken a leglátványosabbak. 1968-ban, a XVI. Karlovy Vary Filmfesztiválon még Menzel filmje, a *Szeszélyes nyár* nyeri a fődíjat. Csak néhány, de annál viharosabb hónappal később, október végén a plzeni első cseh és szlovák nemzeti filmszemlén a zsűri 16 filmből álló listát állít össze az 1960 és 1967 között készült filmek legjobbjából. Az 1969-ben Sorrentóban megrendezett cseh és szlovák filmek gáláján aztán már megkezdődik a „végjáték”. Az itt bemutatott Jakubisko-filmet, a *Madarak, árvák és bolondokat* már nem forgalmazzák odahaza. Végül az 1970-es Karlovy Vary Filmfesztivál retrospektív sorozatát nyíltan politikai szempontok szerint állítják össze.

Két évtizeddel később, 1990-ben, a Berlini Filmfesztiválon nagy feltűnést kelt és megosztott fődíjat nyer Menzel *Pacsirták cérnaszálon* című, 1969-ben készült filmje. Néhány héttel később, a pozsonyi nemzeti szemlén már egy sor dobozos film látható. Az 1990-es Cannes-i Filmfesztiválon sikerrel szerepel Kachyňa *A fil* című munkája, az év nyarán, a XXVII. Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztiválon pedig külön szekcióban vetítik a betiltott és feketelistás filmeket.

A politika a megszokottnál is jóval erőteljesebb beavatkozása a művészi életbe sajátos kérdéseket vet fel a cseh és szlovák új hullámmal kapcsolatosan. Vajon az 1962–63-ban induló mozgalom a gyors lefutású „hullámokhoz” hasonlóan – az európai nemzeti hullámok általában öt-hét évig tartanak – 1968–69-re természetes módon, külső „segítség” nélkül is kimúlt volna? (Az alig egy-két éves szlovák biztosan nem.) A kérdés történelmietlen, hiszen a filmek korabeli recepcióját és főképp hatását nem tudjuk rekonstruálni. Mai olvasatunk alapján annyit mindenesetre megkockáztathatunk, hogy ha az új hullám története a hatvanas évek végén nem ért volna véget, a hetvenes évek elejétől talán újabb irányzatokkal gazdagodhatott volna. Az alábbiakban néhány korábban már szóba került alkotás mellett három, az új hullám szemléletmódját és stílusát folytató-megújító filmet emelek ki; elsősorban olyan alkotók műveit, akiknek a betiltás hatására megtört vagy folytatás nélkül maradt a pályafutásuk, s két évtizeden keresztül nem is hallhattunk róluk.

Ötvenes évek-filmek

A dobozos filmek egy része, kihasználva a '68 előtti időszak politikai olvadását, az ötvenes évekről, illetve az ötvenes évek jelenig ható politikai gyakorlatáról szól. A betiltásuk, ahogy ezt a *Pacsirták cérnaszálon* esetében láttuk, azért is „hermetikus” (azaz egyáltalán nem forgalmazzák, illetve külföldi fesztiválokra sem engedik ki őket), mert a reformfolyamatok eredményeként, '68 augusztusa előtt még zöld utat kapnak, a bizonytalan '68-69-es évben el is készülhetnek, ám a politikai visszarendeződés következtében végül dobozban maradnak. Ebből a kiélezett politikai helyzetből is következik, hogy az alkotók nem lezárt korszakként beszélnek az ötvenes évekről, vagy ha mégis, mint Menzel filmje, akkor elsősorban nem a politikai eseményeket hangsúlyozzák. A tabudöntés ezekben a filmekben tehát kétszeres: felidézik az 1948 és 1953 közötti korszak diktatórikus politikáját, és jelzik, hogy a múlt rossz szelleme, ha kifinomultabb formában is, a mai napig kísért. Ennek megfelelően a filmek elbeszélésmódja, jellemrajza összetettebb társadalmi és lélektani folyamatok megrajzolására vállalkozik.

Az új hullámhoz szorosan nem kötődő Karel Kachyňa két ötvenes évek-filmet is forgat ebben az időszakban, s mindkettőt betiltják. A *Különös úr* már korábban kiszabadul a dobozból, de *A fül* csak 1989 után jut el a mozikba. Nem csoda, hiszen az alkotók az ötvenes évek politikai légkörét a hatvanas évek körülményei közé helyezik át, s nem a diktatórikus hatalmi technikák korára, hanem természetére kíváncsiak. A film címe a lehallgató készülékre, a poloskára utal. A miniszterhelyettes és felesége miután hazaérkeznek egy hivatalos fogadásról, észreveszik, hogy házukat bedrótozták, és beszélgetéseiket lehallgatják. A házaspár az éjszaka folyamán, a kölcsönös megvetés és egymásra utaltság mélységeit és magasságait megjárva, ráébred arra, hogy a lehallgatással kompromittált káderét a hatalom örökre magához láncolta. A hajnalban megszólaló telefon – „ez az ő órájuk” – nem a férfi letartóztatásáról, hanem miniszteri kinevezéséről ad hírt... Mira és Antonín Liehm groteszk politikai horrornak írják le a filmet, amelyben az ember éppen az általa teremtettségtől fél (Liehm – Liehm, 291.).

Kachyňa *A fül* betiltásáig már leforgatja legsikeresebb filmjeit, s noha 1968 után jó ideig csak politikailag ártalmatlan témákkal foglalkozhat, a nyolcvanas évek végétől visszatér saját korábbi műveinek világába, a második világháború, a zsidóüldözések korába (*Az utolsó pillangó*, 1990).

Nem alakul ilyen szerencsésen az új hullámos nemzedékkel együtt induló Zdeněk Sirovský pályafutása, akinek legjelentősebb filmjét, az 1969-es *Gyászszertartást* betiltják. A döntés megpecsételi a rendező sorsát, s a betiltást követően csak ifjúsági filmeket forgat, népszerű műfajokkal próbálkozik.

A *Gyászszertartás* szikár fekete-fehér képein egy klasszikus megformálású ballada bontakozik ki három tételben. Az első rész 1965 telén játszódik. Szegényes falusi otthonában meghal egy idős parasztember. Felesége a városba indul, hogy gondoskodjon a temetéséről. Először a paphoz megy, ő viszont megijed az asszony kérésétől, és a városházára küldi. Az özvegy ugyanis sokat akar: abban a városba szeretné eltemetni férjét, ahonnan az ötvenes években kitelepítették őket. A második rész a kitelepítést mondja el, amelyből megtudjuk, milyen szerepet játszottak a többholdas parasztgazda kisemmizésében a jelenlegi vezetők, főképp a párttitkár. A harmadik részben visszatérünk a történet jelenébe: hatalmas tömeg kíséri utolsó útjára a halottat. A párttitkár megpróbálja szétkergetni az embereket, de a tömeg, a pappal az

élen, elszántan követi a koporsót. A tanácselnök a templomtoronyból kíséri figyelemmel a gyászszertartást, s önmagát áltatva szép népi hagyománynak nevezi a néma tüntetést. A *Gyászszertartás* egyik elemzője Antigoné tragédiájával állítja párhuzamba a filmet (Kučera). Valóban fellelhetők az egyes alakok megfelelői, még akkor is, ha az asszony nem a testvérét, hanem a férjét akarja eltemetni. Az ókori előddel azonban mindenképp közös vonása a filmnek a kérlelhetetlen etikai parancs, amely a konkrét politikai helyzeten túltekintve nem ismer mást, csak az ősi, egyszerű szabályt: a halottat, bármit cselekedett, bárhogyan élt, tisztességgel kell eltemetni. Mindez tompítja ugyan a film közvetlen politikai élet, ám ezen az áron katartikussá növeli az ötvenes évek kulisszái között lezajló történet hatását.

Apokaliptikus víziók

Az ötvenes évekről szóló dobozos filmek tehát egy új tematikát körvonalaznak az új hullám történetében, amelyen mély nyomot hagynak az 1968 körül, főképp augusztus 21-e után bekövetkező események. Más betiltott filmek az invázió és az ezt követő politikai bizonytalanság, majd visszarendeződés sokkoló élményét sötét víziókban, apokaliptikus látomásokban igyekeznek körvonalazni. Erre is láttunk már példát, Evald Schorm rendkívül értékes *Hetedik nap, nyolcadik éjszaka* című filmjét, amelynek betiltása után végleg megtört egy nagyívű karrier. E „látomásos” irányzathoz, amelynek gyökere nyilvánvalóan a szorongás, a félelem egyetemes tapasztalatát megfogalmazó, modellalkotó filmek világába nyúlik, kapcsolható az elsőfilmes Drahomira Vihanová.

Vihanová 1965-ben végez a FAMU-n, s rövidfilmek után, 1969-ben jut el első játékfilmjéhez – sajnos, későn. A *Szétlőtt vasárnapot* betiltják; alkotója húsz évig azt sem tudja, létezik-e belőle kópia. Ezt követően Vihanová ismét, egyébként kitűnő, főképp művészekről szóló portré- és dokumentumfilmeket forgat, s csak 1990 után készítheti el második nagyjátékfilmjét.

A *Szétlőtt vasárnap* sartré-i ihletésű egzisztenciális dráma. A kisvárosi helyőrség parancsnokaként vegetáló katonatiszt önmaga és a környezete üressége, kisserűsége között örlődik. Mindennap elhatározza, hogy változtat életén, de aztán gyengének bizonyul – egészen az utolsó pisztolylövésig, amikor a híresen jó céllovó önmaga ellen fordítja fegyverét. A záróképen ártatlanképpű utódja mosolyog a kamerába... A tétlenség fojtogató légkörét expresszionista eszközökkel fejezi ki a film; a történet hiányát a lidérces víziók mozgalmassága pótolja. Leginkább felfokozott képi világa miatt hatásos Vihanová műve – ez az, ami új vonással gazdagíthatta volna az elsősorban realiztikus, dokumentarista alapokon nyugvó új hullám stílusát.

Végül egy olyan rendezőről essék szó, akinek még diplomát sem sikerül szereznie, hiszen harmadéves vizsgafilmjének betiltása miatt, 1971-ben eltávolítják a főiskoláról. Vlastimil Venčlik ezután csak rendezőasszisztensként dolgozhat, álnéven bohózatokat ír, valamint forgatókönyveket, a megvalósítás legkisebb reménye nélkül. 1989-ben lázasan kutatni kezd egykori filmje után. Szerencsére fennmaradt belőle egy ép kópia...

A *Hívatlan vendég* (1969) című rövidfilm természetesen még nem tökéletes, sok szempontból rutintalan munka, ugyanakkor szervesen kapcsolódik az új hullám két meghatározó irányzatához, a Forman-iskolához és a modellalkotó filmek csoportjához. Amíg tehát az ötvenes évek-filmek új témát, a „látomásos” történetek új stílust hoznak az új hullámba, Venčlik munkája a folytonosságot biztosítja, ráadásul egy pályakezdő, fiatal rendező

személyében.

A *Hívatlan vendég*ben a groteszk kisrealizmus modellalkotó igyekezettel társul, s ha a film témáját is felidézzük, akkor még határozottabban jelölhetjük ki e mű – immár új hullámos – hagyományát: Forman és Němec művészetét. Az egyetlen lakásban játszódó történet ugyanis a gondoskodó hatalom működéséről szól – az 1968 utáni lelkiállapot annyiban hagy nyomot rajta, hogy a kíméletlen bíráló már egyértelműen a gondoskodást elviselő, sőt a „jó elnyomót” örömmel fogadó kisembert célozza. A lefekvéshez készülődő fiatal pár lakótelepi lakásába egy vattakabátos férfi csönget be. A „hívatlan vendég” egyszerűen beront hozzájuk, elővesz egy tekerős telefont, s anélkül, hogy a házigazdák szóhoz jutnának, leadja a jelentését. Nem kell a nézőnek sokáig töprengenie azon, mivel-kivel is azonosítsa a nem várt látogatót, de a java még ezután következik. Az ügyefogyott férj sehogy sem tud megszabadulni a nagydarab, ám mégis barátságos vendégtől. Sőt, amikor megtudják, hogy mindenkihez érkezett látogató, s az övék még a lehető legjobb, lassan kiegyeznek sorsukkal. A vendég meg olyan otthonosan érzi magát, hogy az egész „családnak” papucsot hoz ajándékba, sőt a férjnek azt is megengedi, hogy ő adja le a jelentést saját magáról – aki ezt ragyogó arccal meg is teszi. A *Hívatlan vendég* a katonai invázióval beköszöntő időszak elevenébe vágott; betiltásán – a többi film ismeretében – már meg sem lepődünk. 1968 után az új hullám szellemiségét és stílusát folytató-megújító filmek váltak hívatlan vendéggé a hivatalos csehszlovák kultúrpolitikában.

Az új hullám után

A betiltók aktivitásának kiteljesedését és lezárását jelzi, hogy már egy vizsgafilm sem nyerhet bebocsátást a kultúra szigorúan őrzött várába. Elfogytak a „bűnös” filmek, a „bűnös” rendezők elhagyták az országot, vagy hallgatnak; kezdeményezések, iskolás próbálkozások sincsenek már; a „jövő dobozos filmjei” – legalábbis egy ideig – el sem készülhetnek. A cenzúrárt – mint Kelet-Európában mindenütt – felváltja az öncenzúra. A cseh és szlovák új hullám hosszúra nyúlt „hullámtörése” 1971–72-re véget ér.

Az 1968 után induló „normalizálódó” husáki érában éppen azok a feltételek tűnnek el, amelyek a hatvanas évek elején megteremtik a filmkultúra terén a „cseh csodát”. A kompromisszumokra épülő kiegyezésszerű politika a filmek színvonalára is rányomja a bélyegét. A hivatalos kultúrpolitika meghirdeti a demagóg „visszatérés a közönséghez” jelszavát, amely egyet jelent az új hullám „modernista”, „l’art pour l’art”, „burzsoá” eszméket hangoztató (elidegenedés, székszezés, szex) esztétikájának elutasításával, és a „társadalomépítő” filmek támogatásával. Mindez az ötvenes évek keményvonalas szemantizmusának kétségtelenül kulturáltabb, „felvilágosultabb” visszatérését eredményezi. Az ekkor készült filmek – néhány igényesen kivitelezett, ám steril alkotást, főképp adaptációt leszámítva – egyértelműen művészi hanyatlásról vallanak. De hát kiktől is várhatnánk az új hullám vagy az új hullámos filmek művészi színvonalának folytatását-megőrzését, amikor az értékes filmeket betiltják, a tehetséges alkotók pedig vagy emigrálnak, vagy nem jutnak munkához (vagy elfogadják a felkínált kompromisszumos lehetőségeket)!

A nemzetközileg is rendkívül sikeres és ismert cseh film elszürkülése egyre rosszabb fényt vet az önmagát függetlennek és legitimnek beállító politikai vezetésre, így az új hullám otthon maradó tagjai közül a többség a hetvenes évek közepétől ismét forgathat. A változást a harcos kiállású Vera Chytilová Gustav Husákhhoz írt, nyugaton publikált nyílt levele („Dolgozni akarok!”) indítja el. A cseh és szlovák filmművészet „csodája” azonban a hetvenes évek közepén bekövetkező enyhülés nyomán sem támadhat fel vagy éledhet újjá (meg kell azonban jegyezni, hogy mindennek – szemben a hatvanas évek modernizmusával – a nemzetközi filmművészeti környezet sem kedvez). Josef Škvorecký egy 1986-ban publikált cikkében élesen bírálja Peter Hames bizakodását. A cseh és a szlovák film angol szakértőjét ugyanis reménnyel tölti el, hogy Chytilová, Menzel, Vlačil vagy Hanák újra dolgozhat; mindebben esélyt lát arra, hogy a cseh és a szlovák film újjászülessen (Hames 1989). A közvetlen tapasztalatokkal rendelkező Škvorecký a nyugati kívülálló hamis szemléletét ostromozza Hames optimizmusában. Szerinte a ’68 utáni technokrata uralom semmit sem változott, s a hetvenes évek közepén tett látszatengedmények csak még jobban kidomborítják az új hullám esélytelenségét. Az akkor indult vagy feltámadt alkotók lehetőségei korlátozottak, valódi társadalomkritikát nem fogalmazhatnak meg. Az új hullám ereje, élettelsége, széleskörű hatása pedig mindenekelőtt abban rejlett – állítja írásában Škvorecký –, hogy a különböző művészek közös fellépésükkel egymást segítve törekedtek a politikai-kulturális status quo megtörésére. A „miniolvadás” – ahogy a szerző nevezi – erre nem nyújt lehetőséget (Škvorecký 1986).

Chytilová és Menzel

Az új hullám társadalmelemző, kritikai attitűdjének megőrzésére, átmentésére, megújítására nyilvánvalóan nincs mód. A stílusvonásokat az új hullámos generáció filmjeiben még fel lehet

fedezni, de a régiek közül csupán Chytilovának és Menzelnek sikerül a mozgalom szemléletmódjából és poétikájából átmentenie valamit a hetvenes-nyolcvanas évekre. Kettőjük közös visszatérését, s ezáltal az új hullámos csapatszellem folytatását jelképezi, hogy Chytilová első 1968 után készült játékfilmjében Menzel játssza a főszerepet. A *Játék az almáért* (1976) érdekes módon folytatja a *Százszorszépek*, illetve a még 1969-ben forgatott, ám kevésbé sikeres *A paradicsomi fák gyümölcseit esszük* játékos szürrealizmusát. A Menzel alakította fiatal orvos körül bonyolódó nőügyek egy szülészetben zajlanak, ahol a nagyközeliben bemutatott szülések, császármetszések sorozata egyfajta „formai motívumként”, megannyi „nyíló vörös rózsaként” ékelődik a történetbe, a „díszítés” mellett jellegzetes chytilovái ironiával gazdagítva a „női témát”. De nem távolodik el a rendező a közvetlenebbül társadalmamelemző, dokumentarista stílusú nézőponttól sem (*Panelsztori*, 1979). Új vonás viszont pályáján a műfajérzékenység – *Kalamitás* (1981) és *Farkaslak* (1986) című filmjeiben bűnügyi, sőt horror-elemeket is használ –, továbbá a publicisztikus érdeklődés: az *Egyet ide, egyet oda* háttérében az AIDS elleni küzdelem áll, míg az *Örökség* (1992) már a rendszerváltozás nyomán keletkező újfajta társadalmi visszasságok szatírája. Chytilová második, termékeny és a mai napig aktív pályaszakaszának eddigi két legfontosabb alkotása azonban még a nyolcvanas években készül. Az *Egy faun megkéséssel délutánja* (1983) az új hullám lírai groteszkjéhez kötődő film az öregségről és az elmúlásról; *A bolond és a királynő* (1987) a modellalkotó filmek hagyományához kapcsolódó absztraktabb hangvételű zsúfolt parabola hatalomról és művészetről, férfiről és nőről, életről és halálról – vagyis a rendezőt pályakezdése óta foglalkoztató egyetemes emberi kérdésekről. Menzel első 1968 utáni filmje kevésbé sikerült alkotás (*Aki aranyat keres*, 1974), de a másodikkal már visszatér a groteszk-lírai kisrealizmusához, amelyhez új, a közvetlen politizálástól távol eső, ám az emberi kapcsolatok átalakulását annál érzékenyebben ábrázoló konfliktushelyzetet talál. Legtöbb filmjének alaphelyzete a régi és az új, a tradicionális és a modern, a vidéki és a városi ellentétére épül. Ez áll a valódi folytatást elindító *Magány az erdőszélen* (1976) és az egy évtizeddel későbbi, hasonló témájú *Az én kis falum* (1985) fókuszában. A korábbi film még inkább komikus, bohózáti felhangokkal mesél a városi ember falusi talajvesztettségéről, míg a későbbi már fájdalmasabb hangon fogalmazza meg a falusi házából egy lakótelepi dzsungelba költöztetett félnőtás alak sorsán keresztül a gyökek elszakításának szomorú következményét. *Az én kis falum* hrabali ihletésű film, noha nem az író művéből születik. Nem lesz azonban hűtlen a rendező régi alkotótársához sem, sőt az 1968 utáni korszak eddigi legjobb filmje ismét Hrabal-adaptáció. A *Sörgyári capriccio* (1980) lírai nosztalgiával átszőtt, a századfordulós (meg az új hullámos) régi szép időköt megidéző és elsíró film; a másik Hrabal-film, a *Hóvirágünnep* (1983) már anekdotikusabb szerkezetű, könnyedebb hangvételű jelenkori falusi komédia. A *Capriccio*hoz hasonló nosztalgikus hangulat hatja át a *Mesés férfiak kurbliával* (1978) című, az ősfilmek előtt tisztelgő opust, valamint az újabb Vladislav Vančura-adaptációt, a címével is sokatmondó *Vége a régi időknek* (1989) című filmet.

Az új hullám hagyományának továbbélése

Menzelt tekintélye a rendszerváltozás után filmirányítói szerepbe sodorta, amely láthatóan távol áll tőle. Ahogy távol állnak művészi alkotótól az új kor kihívásai is – a témákat és a filmkészítés gazdasági nehézségeit tekintve egyaránt. Helyzetét mi sem jellemzi jobban, minthogy legutóbbi Hrabal-film tervét végül más rendező valósíthatta meg.

Az új hullámosok, illetve az új hullámosokhoz közelálló közepgeneráció tagjai közül Chytilován és Menzelen kívül többek között Jaromil Jireš, Karel Kachyňa, František Vláčil, Štefan Uher, Dušan Hanák, Juraj Jakubisko kisebb-nagyobb kihagyással folytatja pályafutását. Az emigráltak vagy félreállítottak sorában, aki csak teheti, él a rendszerváltozás teremtette újabb fordulattal, és a kilencvenes évektől (hazájában is) újra játékfilmet forgat. A visszatérés első filmjei leggyakrabban az 1989 előtti korszakról beszélnek, immár szabadon, őszintén számot vetve a kompromisszum elfogadásának politikai és erkölcsi következményeivel, illetve a társadalmi átalakulás új konfliktushelyzeteivel foglalkoznak. Különösen érdekes megfigyelni, ahogy az új hullámos alkotók vagy folytatni igyekeznek két évtizedig kényszerű lappangásra ítélt pályafutásukat, vagy, éppen ellenkezőleg, szakítanak korábbi stílusukkal. Az előbbire az emigrációból visszatérő Jan Němec *A királyi szerelem izzásában* (1990) című látomásos horrorparódiája a legjobb példa, míg az utóbbira a hazájában félreállított Antonín Máša már említett társadalmi lelkiismeretvizsgálata, a *Valóban ilyenek voltunk?* Néhány kiváló művész számára azonban nem adatott meg a visszatérés lehetősége. Elo Havetta már korábban feladta a küzdelmet, Evald Schorm viszont mindössze egy évvel, Pavel Juráček pedig néhány hónappal az 1989-es fordulat előtt halt meg.

Az új hullám oly jellegzetes „csehes” stílusa paradox módon inkább a szlovák rendezők nyolcvanas évekbeli filmjeiben tér vissza, pontosabban újul meg a legnagyobb művészi erővel. Az új hullám korszakának utolsó pillanatában induló Dušan Hanák korábbi filmjei, az egzisztenciális krízishelyzetet modernista eszközökkel bemutató 322, valamint hasonló gondolatvilágú dokumentumfilmje, az *Egy régi világ képei* annak idején ráadásul nem kötődtek egyetlen új hullámos irányzathoz sem. A nyolcvanas években aztán felfedezi magának az új hullám hagyományát, és a hašeki vonulathoz kapcsolódó groteszk kisrealista filmeket forgat. Ilyen ízig-vérig „poszt” új hullámos film az *Szeretlek, szeress*, egy örökké szerelmes postakocsi-kísérő boldog-szomorú története. Hanák mellett azonban a kultúrpolitikusokban is felélednek a régi reflexek, és az 1980-ban (!) készült filmet betiltják...

A fiatal generáció tagjai közül a szlovák Martin Šulík folytatja és gondolja tovább legsikeresebben a „poszt” új hullámos tradíciót, tematikusan is kapcsolódva Menzel hetvenes években induló falu/város, tradíció/modernitás konfliktusáról szóló filmjeihez (*A kertben*, 1995). Ha pedig a csehekre gondolunk, akkor ismét meglepő paradoxonnal nem egy játékfilmesben találjuk meg az új hullám radikális újíto szellemének folytatóját, hanem az animációs rendező Jan Švankmajer egyéni hangú, a realizmust szürrealizmussal, az élőszereplős technikát bábokkal keverő művészetében.

Az 1989-es rendszerváltozás után a cseh és szlovák filmnek nem csupán az új hullámos múlt egyszerre tekintélyt adó, ugyanakkor nyomasztó hagyományával kell szembesülnie, hanem az új szervezeti alapokra helyeződő filmgyártás gazdasági nehézségeivel is. Úgy tűnik, az ország az ötvenes-hatvanas évek fordulójához hasonló szélsőségeket jár be – csak hogy ezúttal nem ideológiai, hanem finansziális értelemben. A filmgyártás mélypontján, 1991-ben Prágában két játékfilm készül, Pozsonyban egy sem. Néhány év múlva aztán fellendül a cseh és a szlovák film, művészi és gazdasági értelemben egyaránt. A régi és az új korszak közelségét és távolságát a hatvanas évek nemzetközi sikerét folytató Oscar-díjas film, Jan Svěrák *Kolja* (1996) című alkotása fejezi ki a legjobban, amelyben az új hullámos stílus és látásmód közönségcsalogató szentimentalizmussal párosul. És színre lép a kilencvenes évek „új Menzele”, a mesteréhez hasonlóan már rendkívül fiatalon sikeres Jan Hřebejk, aki ráadásul a ’68 körüli időszakról is forgat filmet (*Kuckók*, 1999), történelemként tekintve immár az új hullám korszakára. Mindez azonban már egy másik filmtörténeti korszak története – és egy

másik filmtörténeti áttekintés tárgya.

Irodalom

- A csehszlovák „új film”. *Filmkultúra*, 1967/3. [összeállítás]
- Boček, Jaroslav: *Looking Back at the New Wave*. Prague, 1967.
- Dániel Ferenc: *Milos Forman*. Múzsák, Budapest, 1988.
- Elley, Derek: Ripples from a Dying Wave. *Films and Filming*, 1974. July.
- Gelencsér Gábor: Hullámtörés; Szlovák reneszánsz; Kafka macskája; A történelmi film vége. In: Gelencsér G.: *Más világok*. Palatinus, Budapest, 2005, 116–133.
- Hames, Peter: Czechoslovakia: After the Spring. In: Goulding, J. Daniel (ed.): *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Bloomington and Indianapolis, 1989.
- Hames, Peter: *The Czechoslovak New Wave*. Berkeley and Los Angeles, 1985.
- Hegyi Gyula: *Jiří Menzel*. Múzsák, Budapest, 1990.
- Jakubisko, Juraj: Recalling a Friend: In Memoriam Elo Havetta. A XVII. Nemzetközi Filmfesztivál katalógusa. Karlovy Vary, 1990.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Palatinus, Budapest, 2005.
- Kučera, Jan: Funeral Ceremonies. *Moveast*, 1991/1.
- Liehm, Antonín J.: *Miloš Forman történetei*. New York, 1975. [dok. ford.: MNF]
- Liehm, Antonín J.: *Szigorúan ellenőrzött filmek*. New York, 1974. [dok. ford.: MNF]
- Liehm, Mira – Liehm, Antonín: *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. Berkeley and Los Angeles, 1977.
- Pasteková, Jelena: The Condemned Film Artist Elo Havetta. *Moviest*, 1991/1.
- Škvorecký, Josef: *All the Bright Young Men and Women*. A Personal History of Czech Cinema. Toronto, 1971.
- Škvorecký, Josef: What Was Saved from the Wreckage? *Sight and Sound*, 1986. autumn.
- Zalán Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között*. A cseh és szlovák film antológiája. Budapest Film – Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1990.